Kunstgeschichtliche Anzeigen.

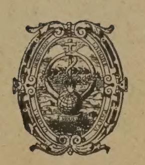
Beiblatt der „Mittheilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung“

Redigirt

von

Franz Wickhoff.

I. Jahrgang.



Innsbruck.

Verlag der Wagner'schen Universitäts-Buchhandlung.

1904.

Druck der Wagner'schen Univ.-Buchdruckerei in Innsbruck.

Inhalt.

1904

Kunstgeschichtliche Anzeigen.

Beiblatt der „Mittheilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung"

Redigirt von **Franz Wickhoff.**

Jahrgang 1904. **Nr. 1.**

An die Leser!

Aus dem Institute für österreichische Geschichtsforschung ist eine Reihe von Kunsthistorikern hervorgegangen, die miteinander beständig in wissenschaftlicher und persönlicher Beziehung blieben. Was sie bei ihren Arbeiten beabsichtigen, sie mögen sich auf noch so verschiedenen Gebieten des Faches bewegen, ist, durch wissenschaftliche Behandlung der Themen die Kunstgeschichte in die Reihe der übrigen historischen Wissenschaften einzuordnen. Denn das ist noch keineswegs geschehen. Überall kann man sehen, dass trotz vieler wissenschaftlicher Leistungen die Kunstgeschichte von gelehrten Gesellschaften und von Fachgenossen auf den nahestehenden Gebieten der Geschichte und der Sprachwissenschaften nicht als voll angesehen wird. Man muss zugestehen, das geschieht nicht mit Unrecht, denn nur in wenigen Fächern ist es wie in der Kunstgeschichte noch möglich, dass ungerügt sich breiter Wortschwall und seichter Unverstand Geltung verschaffen können, und dass Arbeiten veröffentlicht und geduldet werden, welche geradezu als ein Hohn gegen alle Prinzipien der wissenschaftlichen Methode aufgefasst werden müssen. Dieser Umstand zeigt besser als alles, dass die Orientirung fehlt, dass kein Weg durch das Wirrsal der kunsthistorischen Literatur führt, weil eine wissenschaftliche Berichterstattung fehlt, die Spreu vom Weizen sonderte. Was an Anzeigen dieser Art jetzt hervortritt, kann man mit geringen Ausnahmen als Gelegenheits- oder Gefälligkeitsbesprechungen bezeichnen. Den genannten Freunden scheint es ein Bedürfnis, wenigstens zu versuchen, ob sich hier nicht Abhilfe schaffen liesse. Sie wollen die kunstgeschichtliche Forschung mit Anzeigen regelmässig begleiten und die ernsten Arbeiten von den andern sondern. Es sollen nicht nur Bücher, sondern auch Zeitschriften, selbst einzelne Artikel besprochen werden, insoferne sie die Wissenschaft fördern oder auch bedrohen. Für die ersten beiden Jahre soll auch auf das letzte Lustrum zurückgegriffen werden. Sie wollen ihre Betrachtungen auf das Mittelalter und die neuere Kunst einschränken, es soll nur die antike Kunst und die ihr vorhergehenden Perioden und die lebende Kunst unserer Tage, die noch kein Gegenstand der Geschichte sein kann, ausgeschlossen sein, dafür wollen sie aber

die Hilfswissenschaften der Kunstgeschichte berücksichtigen, als das Bestimmen von Kunstwerken, das in unseren Tagen durch die Theorie Giovanni Morellis und durch Wilhelm Bodes vorbildliches Wirken so grosse Fortschritte gemacht hat, die altberühmte Kupferstichkunde und die Ästhetik. Mir als dem ältesten unter ihnen haben sie die Redaktion dieser Anzeigen übertragen. Sie hoffen, dass sich ihnen bald die ernsten wissenschaftlichen Arbeiter in Deutschland anschliessen werden, so dass sich ein Kreis von vom gleichen Streben beseelter Männer schliessen könne.

Wien, 1. November 1903. Franz Wickhoff.

Karl Justi, Michelangelo, Beiträge zur Klärung der Werke und des Menschen. Mit vier Abbildungen. Leipzig, Breitkopf und Härtel 1900. 8° 430 SS.

Dieses Buch soll an der ersten Stelle in diesen Blättern genannt werden, nicht als ob es noch nötig wäre, es lobpreisend zu nennen, nicht als ob die Verehrung, die wir alle für seinen Autor empfinden, eines neuen Ausdruckes bedürfte, sondern damit der Name Karl Justis, gleichsam zur Weihe, an der Spitze stehe. Hier ist ein grosser Künstler als grosser Mensch gefasst und mit eindringlichster psychologischer Analyse gezeigt, wie die Kunstwerke und ihre Schicksale aus dem Charakter ihres Schöpfers hervorgehen. Was eine Herde von Tagesschreibern als ihre Forderung aufstellt, dass das Kunstwerk aus den individuellen Eigenschaften des Künstlers erklärt werde, ist hier in nie gesehener Vollkommenheit von einem Manne geleistet, der als Menschenschilderer und Schriftsteller selbst ein Künstler ist und in seiner Darstellung ein Kunstwerk schuf, dem sich nur weniges in deutscher Sprache an die Seite setzen lässt. Nichts könnte jenen Mob besser bezeichnen, als dass dieses Ereignis von ihm unbemerkt vorüberging.

Da die Schilderung an zwei Kunstwerke anknüpft, die sixtinische Decke und das Grabmal, die die wichtigsten Perioden von Michelangelos Kunstschaffen ausfüllen, so kam fast alles zur Sprache, was für den Maler und den Bildhauer, was für den Menschen wichtig war. Wir möchten deshalb den Autor bitten, bei Veranstaltung einer neuen Auflage die Schilderung der Jugend vorauszustellen, die Werke der späteren Jahre anzufügen, den Dichter auf seinen Wegen zu begleiten und uns so ein vollständiges Leben Michelangelos zu schenken, was um so nötiger wäre, als inzwischen der Versuch gemacht wurde, diese harte, herbe, übermenschliche Gestalt in Sirup weich zu sieden.

Wien. Franz Wickhoff.

Michelangelo und das Ende der Renaissance von Henry Thode. I. Band. Berlin G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung 1902.

Eine umfassende Biographie Michelangelos gehört zu den dankbarsten Aufgaben, welche die Kunstgeschichte zu vergeben hat. Der Geschicht-

schreiber wird hier nicht durch den Mangel an Nachrichten behindert oder durch verwickelte stil- oder quellenkritische Fragen, durch die Bekämpfung eingewurzelter Werturteile abgezogen, welche der Würdigung des Meisters entgegenstehen; die Werke sind bis auf wenige Ausnahmen wohl beglaubigt, eine durch ihren Reichtum schon schwer übersehbare Masse von Briefen, Dokumenten und anderweitigem biographischen Material liegt dank den zahlreichen Publikationen Milanesis, Guastis, Symonds, Freys u. a. vor und über den Gehalt seiner Schöpfungen hat die Nachwelt ein so unzweideutiges Urteil gesprochen, dass daran der Widerspruch einzelner nicht zu rütteln vermag. Die Aufmerksamkeit des Biographen kann sich daher vollständig auf die Darstellung der Entwicklung dieser einzig gearteten Persönlichkeit in ihrem Leben und ihren Werken konzentrieren.

Trotz zahlreicher Versuche besitzen wir noch immer kein Werk, das dieser Aufgabe gerecht würde. Denn abgesehen davon, dass die älteren Arbeiten in mancherlei Hinsicht unvollständig sind und an zahlreichen Fehlern leiden, die erst durch die in den letzten Jahren erfolgten Veröffentlichungen von Briefen und Urkunden berichtigt worden sind, gehen sie alle an einem grossen Probleme vorbei: dem eigentümlichen Charakter des Meisters. Wieso konnte es kommen, dass ein Künstler, der von der Natur mit der gewaltigsten schöpferischen Kraft ausgerüstet war, sich von willensstarken Patronen, wie Julius II. oder Paul III., zwingen liess, die gewaltigen Fresken der Sixtinischen Decke und des jüngsten Gerichtes zu Ende zu bringen, wo er immer behauptete, dass die Malerei seinem Wesen fremd sei, während er seine grossen Unternehmungen auf dem Gebiete der Plastik, auf dem er sich zu den höchsten Leistungen berufen fühlte, trümmerhaft zurückgelassen oder in einer Weise abgeschlossen hat, die seines Genius unwürdig ist? Michelangelo selbst und seine beiden zeitgenössischen Biographen Vasari und Condivi haben die Schuld an diesen Misserfolgen äusseren Ereignissen zugeschoben und dabei ist es seither im wesentlichen geblieben. Michelangelo wurde zur typischen Gestalt des von dem Unverstande seiner Zeitgenossen verkannten und verfolgten Genius; alle Biographen klagen seine Auftraggeber, die Päpste, wegen ihres Egoismus in der Ausnützung des Künstlers an; sie hätten ihn von einem Werke zum andern gejagt und nie Zeit gegeben, seine ungeheuren Pläne zu gestalten und ihnen falle die Schuld an der Verbitterung und Melancholie zu, die sein Alter erfüllt. Erst Justi hat in seiner Abhandlung »Die Tragödie des Grabmals« das Problem in die richtige Beleuchtung gerückt und in einem beschränkten Rahmen zu lösen versucht, indem er die Lücken und Widersprüche der offiziellen Apologie Vasaris und Condivis aufdeckte und in einer aus sämtlichen bekannten Dokumenten aufgebauten mustergültigen Untersuchung nachwies, dass in der verhängnisvollen Verkettung der Ereignisse, die zu der kläglichen Ausführung der ungeheuren Pläne zum Grabmal Julius II. führte, die eigentümliche psychische Organisation Michelangelos die grösste Rolle spielt. Man darf daher bei dem Erscheinen einer neuen umfangreichen Biographie des Künstlers darauf gespannt sein, wie dieser fruchtbare Gedanke für die Geschichte seines ganzen Lebens verwertet und ausgestaltet worden sei.

Thodes Werk fällt schon nach Form und Umfang aus der Reihe der Biographien in der gewöhnlichen Bedeutung des Wortes heraus. Nicht ein

Gemälde der äusseren Zeitverhältnisse, in deren Mitte Michelangelo wirkte, soll entworfen werden; der Verfasser will »tief in das Innere des Meisters und in das Walten seiner Zeit hinabführen und das in beiden wirkende miterleben lassen etwa in dem Sinne, wie man gestaltende Gefühle und Vorstellungen eines Musikers beim Anhören seiner symphonischen Dichtung zwar dunkel, aber doch in einer die eigene Seele entscheidend bestimmenden Weise nacherlebt.« Das Biographisch-Historische wird auf einen kurzen Lebensabriss und regestförmige Annalen beschränkt, die dem ersten Bande angeschlossen sind; der erste Band »versucht in Form einer psychologischen Studie die Charakteristik des Genius zu geben und zeigt den in seinem Wesen begründeten, durch das Schicksal verschärften Konflikt mit der Welt«. Der zweite soll eine Darstellung der Ideen, die den Meister beherrschen, und des Zusammenhanges, in welchem sein geistiges Leben mit der allgemeinen Kultur der Renaissance steht, der dritte eine Würdigung seiner Schöpfungen enthalten. Da sich bei der eigentümlichen Gliederung des Werkes eine Inhaltsangabe auch des ersten Bandes nicht geben lässt, so mögen hier wenigstens die Hauptsätze aus der Einleitung folgen, welche die Auffassung des Verfassers mit hinreichender Deutlichkeit zum Ausdruck bringen.

Das Wesentliche und Eigentümliche von Michelangelos Dasein ist nach Thode das Leiden. »Jedes Leiden ist das Empfinden einer Not, das geistige Leiden entspringt einer geistigen Not, einem Streben, das seine Befriedigung nicht findet, einem Verlangen, das nicht erfüllt wird. — Diese innere Not ist bei Michelangelo eine zweifache gewesen. Die eine teilt er mit allen grossen Künstlern, nur dass sie, entsprechend der übermenschlichen Gewalt seines inneren Lebens, auch über alles Mass gesteigert war, die andere war ihm allein beschieden.« Die erste findet Thode in dem »nimmer zu stillenden Sehnen einer Liebeskraft, die . . . im Leben verwirklicht sehen möchte, was durch künstlerisches Schauen vom entzückten Gefühl als Einheit erfasst wird, das unabweisliche Bedürfnis einer Aufhebung der Schranken des Egoismus, einer inneren Vereinigung mit den Menschen.« Aus dem Zwiespalt zwischen dem Liebesbedürfnis und der Lieblosigkeit, zwischen genialer Erkenntnis und Realität, entspringt die Schwermut. Trete aber an Stelle von Gleichgültigkeit und Verständnislosigkeit sogar gehässiger Widerstand, sehe der Liebende in seinem heiligen Streben die Liebe selbst verhöhnt und angegriffen, dann müsse sich seiner Verzweiflung bemächtigen, von der er nur im Schaffen sich wieder befreien kann. Ewig aber währe sein Sehnen, denn sein Liebesverlangen kenne kein Ende, wenn es, wie dasjenige Michelangelos, grenzenlos sei.

Darin, dass dem Meister das sich Genügetun seiner künstlerischen Schöpferlust versagt gewesen sei, erblickt Thode den andern Quell seines Leidens. Die Ursache dieser Unbefriedigtheit liege nicht, wie man bisher allgemein angenommen habe, in dem grausamen Schicksal, das dem Bildner verwehrte, seine grössten Pläne in ihrem vollen Umfange auszuführen: das Schaffen selbst, seine Schöpfung, hätten ihn nicht zu befriedigen vermocht; denn das Ideal, das er sich zu verwirklichen vorgesetzt, habe mit den Ausdrucksmöglichkeiten der Kunstart in unversöhnlichem Widerspruche gelegen. »In nichts anderem als einem Konflikt zwischen dem antiken Ideal rein menschlicher, plastischer Schönheit, welches seine Phantasie beherrschte,

und dem Drange nach Ausdruck der seine Seele bewegenden christlichen Gefühlsmacht, haben wir jenen Widerspruch zu erkennen, welcher die zweite Quelle jener Not, seiner Unbefriedigtheit, seines Leidens war. Mitten in einer Zeit, die in blinder Selbstvergötterung die Versöhnung zwischen der Antike und dem Christentum geschlossen zu haben glaubte, offenbaren die beiden Welten ihren unversöhnlichen Gegensatz in dem Genius, welcher als Abschluss aller auf die Vereinigung gerichteten Bestrebungen erschien. Ein leidensvolles Opfer des ungeheuren Widerstreites steht er vor uns — und mit ihm bricht alle Herrlichkeit der Renaissance zusammen. Er selbst ein Unseliger, aber doch einer, dem es erklungen: du kannst selig werden! Er ward es, da er nach einem halben Leben schmerzlichen Bemühens die beiden Mächte in sich durch eine fast übermenschliche Anstrengung zu einem reinen Bund zu bringen, sich entschloss, für die höhere zu entscheiden. Das Opfer, welches er brachte, war seine geliebte Kunst. Unter unaussprechlichen Qualen ihr entsagend, hat er in voler Hingebung an die inneren Offenbarungen Gottes den Frieden und die Gewissheit der Weltüberwindung gefunden — und das letzte »Werk«, das er in hohem Alter einzig noch übernahm, St. Peters-Kuppel, ist nur der Ausfluss solcher durch die Rechtfertigung im Glauben gewonnenen Kraft gewesen.«

In diesen Sätzen ist die Richtung deutlich bezeichnet, in der Thode die Lösung seiner Aufgabe sucht. Nur für die eine Hälfte dieser Exposition tritt er den Beweis in diesem Bande an; wir müssen daher mit unseren Bemerkungen, welche sich auf den seltsamen von Thode behaupteten Konflikt innerhalb der Schaffenstätigkeit des Künstlers beziehen, solange zurückhalten, bis die näheren Ausführungen der beiden späteren Teile vorliegen und haben uns hier auf die Prüfung dessen beschränken müssen, was der Verfasser über die seelischen Eigentümlichkeiten des Künstlers zu sagen weiss.

Thodes Charakteristik baut sich auf einem Werturteil über das Ethos Michelangelos auf, das nicht aus der Analyse seines Wesens hervorgeht, sondern aus einer dogmatischen Voraussetzung abgeleitet ist, mit der er an das Leben und Wirken jedes grossen Künstlers, jedes Genies herantritt. In der Betrachtung der Kunst sucht er »die innere Gemeinschaft, die alle äusseren Unterschiede aufhebende Kraft der Liebe« (Thode: Schauen und Glauben, S. 9), »das Sichfinden in dem, was über die vielzerstreute und vielgetrennte Wirklichkeit individuellen Daseins hinausgehoben, als ein ungetrübtes Reich der Einigkeit sich unserem verklärten Auge erschliesst« (Thode: Kunst, Religion und Kultur, S. 3). Alles grosse Bilden ist ihm »ein Bekenntnis der Seele von ihrer Liebe und ihrem Glauben«; im Bildwerke wird »alles Natürliche durch die Seele gereinigt und heilig gesprochen«. Das Schaffen ist »eine Liebeswerbung«, die »aus dem unwiderstehlichen Drange, die Menschen innerlich zu verbinden, hervorgeht« (ebenda S. 7). Man muss diese Äusserungen aus zwei in den letzten Jahren gehaltenen Reden des Verf. heranziehen, um die Art zu verstehen, wie er Michelangelos Charakter aufbaut. Das bisher stets verkannte Urelement seines Wesens ist eine unermessliche Liebeskraft, deren Werben an dem verblendeten Trachten der Welt scheitert. Er strebt nach idealer Vereinigung mit den Menschen; aber die Menschen, persönlichem Vorteil und Genuss zugewendet, verstehen seine reinen, uneigennützigen Absichten nicht,

verkennen und verspotten ihn. Aus dem Kampfe mit dem »Egoismus« werden die eigentümlichen Merkmale von Michelangelos Charakter abgeleitet. Das tiefe Bewusstsein von seiner Lauterkeit, seiner ethischen Bedeutung und der Würde seiner künstlerischen Aufgabe »zeigt sich im Widerstand gegen die Lieblosigkeit als Stolz, der in gewissenhafter Pflichterfüllung das Recht der individuellen Freiheit, wie die Ehre des Namens und der Familie findet und Freiheit wie Ehre gegen jede unberechtigte Zumutung schützt. Drohenden Angriffen aber, die mit gleichen Waffen feindseliger Willkür zurückzuschlagen der Edelmut des Charakters unfähig ist, lernt, durch harte Erfahrungen von früher Jugend an beängstigt, die Leidenschaft durch heftige Ausbrüche, lernt die Phantasie durch Argwohn zuvorzukommen. Die Ironie bietet ihre Hülfe dar, wenn es gilt, falsche Beurteilung zurückzuweisen.« Dieser Konstruktion gemäss betrachtet Thode in dem ersten Kapitel des Bandes, das »Die Kräfte des Gemütes« betitelt ist, Liebe und Stolz, in dem zweiten »Die Phantasie und die Wirklichkeit« überschriebenen Schwärmerei, Humor, Argwohn und Ironie seines Helden; das dritte Kapitel, »Das Temperament und das Schicksal«, enthält nebst einleitenden Abschnitten über Leben und Arbeit sowie die Gehülfen die äussere Geschichte seiner künstlerischen Unternehmungen. Ein leicht aufzudeckender Schlussfehler liegt dieser Konstruktion zugrunde. Kunstwerke können Ursachen von moralischen Wirkungen, ebensowohl wie von deren Gegenteil werden. Dieser Umstand berechtigt aber nicht ohne jeden weiteren Anhalt und, worauf es hier ankommt, unter allen Umständen darauf zu schliessen, dass ihr Schöpfer diese moralischen Wirkungen beabsichtigt hat, geschweige denn, dass sie sein leitendes Motiv bei deren Gestaltung und bei seinem Schaffen überhaupt gebildet haben. Man mag zugeben, dass die Werke hoher Kunst den Betrachter über die Schranken des individuellen Daseins hinausheben und auf solche Weise dem Egoismus des Einzelnen entgegenwirken; diese sittliche Läuterung kann dazu führen, dass sich die Phantasie des Volkes oder der Verehrer des Künstlers ein Idealbild von ihm schafft; für eine ernsthafte Untersuchung des Entstehungsprozesses seiner Werke, seines Lebens oder seines Charakters, die auf wissenschaftliche Erkenntnis und nicht auf die Bewährung von Vorurteilen gerichtet ist, haben derlei Wertungen nicht die geringste Bedeutung. Künstlerische Tätigkeit ist an und für sich weder egoistisch, noch altruistisch; für den Ausdruck dessen, was der Künstler schafft, sind die Voraussetzungen in jedem einzelnen Falle in seiner individuellen Entwicklung zu suchen.

Man könnte sich mit der petitio principii, die Thode durch die dogmatische Einführung der »Liebeskraft« begeht, abfinden, wenn damit wirklich der bisher übersehene Einigungspunkt von Michelangelos Wesen getroffen wäre. Aber die Vorstellungen, die Thode mit dem Begriff Liebe verbindet, sind viel zu schwankend und unklar, um zu irgend einer psychologischen Festsetzung verwertet zu werden; denn bald ist sie ihm ein in bestimmten Erscheinungen wie Freundschaft Familie auftretendes Gefühl, bald schwärmerische Welt- und Menschenliebe, dann wieder der ethische Grund, aus dem jedes grosse künstlerische Schaffen einzig und allein hervorgeht oder das Gegenteil von kleinlichem Egoismus und beschränkter Eigensüchtigkeit. Der Verfasser vermeidet es wie absichtlich zu bestimmen, was im einzelnen Falle gemeint sei und lässt den vieldeutigen Ausdruck

schillern. So wird er zur tönenden Phrase, die viel verspricht und wenig hält. Vergebens sieht man sich unter den Belegen, die er für Michelangelos Liebe in einem über 50 Seiten langen Kapitel zusammenstellt, nach einer Tatsache um, welche die seltsame Konstruktion von dem Charakter des Künstlers rechtfertigte. Wir erfahren, was allgemein bekannt war und z. B. von Springer und Symonds gebührend gewürdigt worden ist, dass er trotz aller Enttäuschungen und Unannehmlichkeiten, die ihm seine Angehörigen bereitet, nicht nur seinen Brüdern und seinem Vater, sondern auch fernerstehenden Anverwandten grosse materielle Opfer gebracht hat, dass er für seine Untergebenen wie ein Vater gesorgt hat, ohne sie ihre Undankbarkeit entgelten zu lassen, dass er Bedürftigen seine Hülfe in der freigebigsten Weise zuteil werden liess, während er selber bis in sein spätes Alter bedürfnislos wie ein Eremit gelebt hat; aber alle diese Äusserungen überschreiten das Mass dessen nicht, was man von einem gutgearteten und in moralischer Beziehung normal entwickelten Menschen erwarten kann und würden an einer anderen Persönlichkeit seiner Zeit wohl kaum als etwas Ausserordentliches bemerkt werden. Dass die Beziehungen Michelangelos zu Tomao Cavalieri und Vittoria Colonna nichts mit diesen Dingen zu tun haben, hat Thode selbst erkannt und dadurch ausgedrückt, dass er sie in dem Abschnitte »Die Phantasie und die Wirklichkeit« als »Schwärmerei« behandelt.

Thode hat der Liebeskraft in der Psychologie des Künstlers die alles beherrschende Stellung zugewiesen, weil er von der Tendenz durchdrungen ist, Michelangelos »Moralität« über alle Angriffe zu erheben und ihn gegen alle wider ihn erhobenen Vorwürfe zu verteidigen. Was die »Moralität« anbelangt, so wäre er meines Erachtens verpflichtet gewesen, die Dinge beim richtigen Namen zu nennen und sachlich zu erörtern, statt sich auf den Hüter der öffentlichen Sittlichkeit herauszuspielen und im Übrigen das ganze Problem todtzuschweigen. Die apologetische Tendenz verführt Thode, seinen eigentlichen Vorwurf ganz zu verkennen. Jede ernste Schilderung von Michelangelos Leben zeigt die Wahrhaftigkeit und Lauterkeit seines Charakters, den unbeugsamen Ernst seines Lebens, die Reinheit seiner künstlerischen Absichten; die innere Grösse, mit der er den Kampf mit einem tragischen Schicksal ausgefochten hat, zwingt jedem Betrachter nicht nur Bewunderung, sondern das tiefste Mitgefühl ab. Das Erschütternde dieser Tragik liegt aber nicht in dem Konflikt mit der Welt und dem Unverstande der Menschen, sondern in dem Kampfe, der sich im Inneren des Künstlers abspielt. Dadurch, dass Michelangelo durch die Intriguen Bramantes gezwungen wurde, das Juliusgrab zu verlassen und die Sixtinische Decke zu schaffen, mag ihm ein schweres Unrecht zugefügt worden sein; die Nachwelt hat sich über den grossen Papst, der ihn veranlasst hat, sich als Maler zu enthüllen, nicht zu beklagen. Der Konflikt beginnt, wie Justi überzeugend nachgewiesen hat, mit dem Augenblicke, wo den Künstler andere Werke dem langwierigen Unternehmen des Papstgrabes entfremden, wo er durch seinen Eigensinn, seine Abneigung gegen das Zusammenarbeiten mit bedeutenden Künstlern, sein heftiges Temperament, der Herrschaft über alle die verlustig wird, auf die er zur Ausführung seiner Absichten angewiesen ist und sein Ziel, sein Schaffen, über einem unnützen Kleinkrieg mit alltäglichem Ungemach aus

dem Auge verliert. Den Kampf mit dem Egoismus hat jeder zu bestehen; tragisch wird er, wenn ein Mensch, der zu den höchsten Leistungen befähigt ist, durch an sich bedeutungslose Reibungen von seinem eigentlichen Schaffensgebiete abgedrängt wird, wenn er sich selbst Hindernisse schafft weil er den allergewöhnlichsten Hindernissen nicht zu begegnen weiss und wenn er infolge seiner eigentümlichen psychischen Konstitution es nicht vermag, selbst die ihm und seinem Schaffen günstigen Umstände auszunützen. Michelangelo besass nicht das Talent Raphaels, seine Phantasie und seine Hand jeder Forderung und jeder Gelegenheit anzupassen. Er musste seiner Stunde harren; war sie da, dann mochte ihn die Fülle der Gesichte gleich einer fremden Gewalt überkommen. Alles wuchs ins Grenzenlose; binnen wenigen Stunden entstanden ungeheure Entwürfe und wochenlang konnte er in Plänen schwelgen; aber niemand verstattete er Einblick in sein Reich. Schon wenn es sich darum handelte, seine Ideen der Verwirklichung näher zu bringen, aus dem Zustande seiner Phantasietätigkeit in das Stadium überzutreten, wo die wohlberechnete künstlerische Arbeit beginnt, wird er unwillig. Welche Mühe kostet es seine Getreuen, ihm auch nur eine armselige Skizze für die Façade von San Lorenzo zu entlocken. Welche Unsumme von Verdruss hat die Herstellung des Modells gekostet! Ein äusserer Zwang erst bringt ihn auf den richtigen Weg; es ist eine feine Beobachtung Justis, dass ihn ein unbeugsamer Wille wie der Julius II. zu den unglaublichsten Leistungen bannte, während er unter den höflichen Medicäern Leo X. und Clemens III., die sich aufs Bitten legten, seine Kraft verzettelt hat. Fremde Hülfe mag er nicht leiden; gegen selbständige Künstler hat er eine instinktive Abneigung. Der Grund liegt nicht, wie Thode beschönigend bemerkt, darin, dass niemand seinen hochgespannten Ansprüchen genügen konnte; hat er sich doch, wie gleichfalls Justi bemerkt, mit einem so elenden Gesellen, wie Urbano, zeitlebens beholfen; das Modell, für dessen Ausführung der tüchtige Baccio d'Agnolo zu schlecht war, bekam ein elender Stümper in Arbeit, dem niemand etwas zutraute! Michelangelo hatte mit Ausnahme seiner kurzen Lehrzeit bei Ghirlandajo nie den Betrieb einer grossen Werkstatt mitgemacht und sich deren Technik für die Bewältigung grosser Unternehmungen, die Arbeitsteilung, die zweckmässige Verwertung untergeordneter Kräfte und dergleichen nie angeeignet. Michelangelo besass ein scharfes und richtiges Urteil über künstlerische Leistungen; wie oft hat Vasari in den Viten seine Aussprüche nachgeschrieben! Wo es sich aber um die praktische Verwendung von Menschen handelt, schwankt er zwischen grenzenlosem Vertrauen und Argwohn. Dieser Argwohn gehört nicht, wie Thode will, zu den abgeleiteten, sondern zu den konstitutiven Merkmalen seines Charakters; er verfolgt ihn von der frühesten Jugend an; schon in der Werkstatt Ghirlandajos glaubte er sich vor dem Neide seines Lehrers nicht sicher. Sein Argwohn lässt ihn in gleichgültigen Äusserungen feindliche Angriffe vermuten (vergl. die Begegnung mit Leonardo, die der Anonymus Magl. erzähl, und die mit Francia bei Condivi) und wird die Ursache jener plötzlich auftretenden Angstgefühle, die ihn in wahnsinniger Flucht forttreiben, als wäre die ganze Welt ihm auf den Fersen. Thodes metaphysische Entschuldigungen ex definitione genii schiessen auch hier an dem Ziele vorbei, wo es sich um die Erkenntnis eines pathologischen Grundzuges handelt.

Thode verkennt vollständig seine Aufgabe; hier, wo es gilt, zu begreifen, lassen sich die Moralbegriffe von Schuld oder Unschuld gar nicht anwenden; man mag da vom Schicksal sprechen, sofern man darunter den gegebenen Charakter versteht. Schopenhauer hat im Hinblick auf seine eigenen Erfahrungen und seiner pessimistischen Weltbetrachtung zuliebe (übrigens bedingt und nicht im Sinne einer dogmatischen Behauptung) erklärt, dass die geniale Begabung an sich ein Hindernis für die praktische Orientierung im Treiben der Welt bilde. Ein Künstler, der hohe schöpferische Begabung mit einer gewaltigen Energie verband, hat sich der missbräuchlichen Anwendung »des gewöhnlichen Vorurteils phantasieloser Menschen« widersetzt, »welche den phantasievollen, produktiven Künstler, das von ihnen sogenannte »Genie«, für durchaus unpraktisch und unfähig, die Wirklichkeit der Dinge kaltblütig zu erfassen, halten zu müssen so gerne glauben« (Richard Wagner, Einleitung zum 2. Bande der gesammelten Schriften und Dichtungen). Thode aber, der dem Genius den Charakter des philantropischen Schwärmers leiht, hält sich für berechtigt, unter Berufung auf Schopenhauer überall dort, wo Michelangelo wegen seines Charakters in Konflikt gerät, alle die, welche ihm Widerstand geleistet, anzuklagen. Wenn er auch allgemein zugibt, dass des Künstlers Temperament manche Verwicklungen verursacht hat, so sucht er doch dort, wo er an die einzelnen Tatsachen kommt, sein Verhalten zu beschönigen und durch Hinweis auf seine (vielfach aus der Definition des Genius konsternierten) edlen und uneigennützigen Beweggründe zu entschuldigen.

So erhalten wir in den letzten Abschnitten des Buches »Das Temperament und das Schicksal«, in die die äussere Geschichte von Michelangelos grossen künstlerischen Unternehmungen verwoben ist, statt einer lebensvollen Darstellung, in der die handelnden Persönlichkeiten und ihre verschiedenartigen Motive hervortreten, eine trockene apologetische Chronik, welche die entscheidenden Momente der Entwicklung verschleiert. Thode übersieht hiebei ganz, welch peinliche Wirkung die ungebetene und unnütze Schönfärberei auf einen Leser machen muss, der schon von vorneherein dem Künstler und dessen Lebensschicksale das wärmste Mitgefühl entgegenbringt. Es ist selbstverständlich, dass Thode bei diesen Voraussetzungen die Ergebnisse von Justis oben angeführter Studie nicht zu nützen verstanden hat; seine Darstellung kehrt auf das Niveau Condivis und Vasaris zurück und bedeutet für die Erkenntnis von Michelangelos Charakter einen Rückschritt der wissenschaftlichen Forschung.

Der Umstand, dass das ganze Buch nur zur Erhärtung einer einzigen These dient, hat für die Darstellung die schwersten Nachteile zur Folge. Thode bietet zum Beweise seiner Konstruktion einen ungeheuren Apparat von Quellenstellen auf, die über die Schwäche seiner Exposition täuschen sollen. Der Leser ringt sich mühsam durch endlose Reihen von Briefen, Gedichten, Urkunden, Abschnitten aus Vasari und Condivi durch, die durch kurze dogmatische Stücke eingeleitet und dürftige Zwischenbemerkungen verbunden sind. Eine Biographie Michelangelos, die nur aus Dokumenten und Quellenstellen zusammengesetzt wäre, würde reiche Belehrung gewähren; bei der deduktiven Methode des Verfassers, wo jedes Stück aus seinem natürlichen Zusammenhange gerissen ist und Einzelheiten beweisen soll, die sich durch eine Inhaltsangabe von wenigen Zeilen zweckdienlicher hätten her-

vorheben lassen, werden die meist in ihrer vollen Ausdehnung eingerückten Dokumente zu einer argen Geduldsprobe für den Leser. Die Fülle des Materials sprengt schon in den ersten Abschnitten des Buches, welche sich mit der Schilderung der Gemütskräfte Michelangelos befassen, den Rahmen der psychologischen Schemata, in den es der Autor einspannt; immerhin sind hier einzelne Zusammenstellungen, wie die über den Humor des Künstlers, fruchtbar, wenn sie auch das Entgegengesetzte von dem lehren, was der Verfasser beweisen will. Im weiteren Verlaufe der Arbeit ist Thode aber nicht mehr im Stande, den Stoff neuerlich zu durchdringen: einzelne Kapitel aus Michelangelos Leben werden immer unter Beibringung einer endlosen Reihe von Belegstellen auf die verschiedenen Abschnitte aufgeteilt; da innerhalb derselben die Zeugnisse chronologisch geordnet sind, so ist der Leser gezwungen, die Lebensgeschichte des Künstlers zusammenhangslos und in einer willkürlichen Auswahl ihrer Momente mehrmals an sich vorüberziehen zu lassen. Eine Erörterung der bei Michelangelo so wichtigen Beziehungen zwischen seinem Leben und seinen Schöpfungen sucht man vergebens; wahrscheinlich wird man in einem der späteren Bände bei der Besprechung der Werke die ganze Fülle biographischer Details von neuem über sich ergehen lassen müssen. Ebensowenig kommt die psychische Entwicklung, die Michelangelo im Laufe seines langen Lebens durchgemacht hat, zur Geltung; nicht einmal die bedeutsamsten Epochen, wie der Eintritt in Rom im Jahre 1506 oder die letzten Florentiner Jahre sind genügend hervorgehoben. Da der Blick des Autors straff auf sein abstraktes Schema gerichtet ist, erhält man trotz des erdrückenden Reichtums an Einzelzügen kein Bild von den Verhältnissen der Umwelt des Künstlers, mit denen er beständig zu tun hatte, wie von seiner Familie, von der Art und dem Wesen seiner Freunde, seiner Auftraggeber u. a. Zusammengehörige Dinge werden, der Konstruktion des Charakters zuliebe, auseinandergerissen: der Familienstolz, der eines der Hauptmotive für die dauernde Fürsorge für seine Familie bildet, ist von der Betrachtung der Zuwendungen für dieselbe getrennt.

Schon nach diesem ersten Bande kann man ruhig behaupten, dass Thodes Werk nicht die abschliessende Biographie Michelangelos sein wird, die wir erwarten. Trotz des wissenschaftlichen Apparates, den der Verfasser aufbietet, ist es eine durch und durch dilettantische Arbeit, deren Ziel nicht die Förderung wissenschaftlicher Erkenntnis, sondern die Propaganda für eine bestimmte Art ästhetisch-moralisierender Wertung ist. Eigene Forschungen hat Thode nicht zu bieten; die Bedeutung der wenigen Richtigstellungen und Neudatierungen von Briefen, die sich bei der Revision des bekannten Materials ergeben haben und den Annalen[1]) einverleibt sind, steht zu dem

[1]) Diese Annalen enthalten eine brauchbare, nach den Stichproben, die ich angestellt habe, zuverlässige Zusammenstellung des dokumentarischen Materials nach dem Muster von Freys Regesten. Doch sind nur die allgemein bekannten Quellenwerke ausgenützt; Vollständigkeit scheint nicht angestrebt worden zu sein und ist auch nicht erreicht. Mir ist aufgefallen, dass die urkundlichen Daten über das Jüngste Gericht und die Fresken der Paolina aus den Akten der Camera apostolica (Rom, Staatsarchiv), die Bertolotti zum Teile angeführt hat, fehlen. Da sie auch Frey entgangen zu sein scheinen, gebe ich sie hier nach eigenen Abschriften:

[A di 15 di dicembre 1540] et più scudi uno al predetto maestro Ludovico per haver abbassato lo palco nella capella di Sisto, dove depinge Michelangelo

Umfange des Werkes und den Ansprüchen, mit denen es auftritt, in keinem Verhältnis. Aber auch für eine Apologie Michelangelos lag kein Grund vor. Es ist schon oben hervorgehoben worden, dass es sich bei der Beurteilung seiner Lebensschicksale nicht um Abwägung von Schuld oder Unschuld handeln kann; sie stehen für uns über allen moralischen Wertbegriffen. Die von Thode versuchte Idealisierung ist auf das entschiedenste abzuweisen; denn Michelangelos Persönlichkeit ist zu gross, um mit dem Masse phrasenhafter Schulphilosophie gemessen zu werden.

Wien. Wolfgang Kallab.

(Darüber steht ein Posten, der Arbeiten des maestro Ludovico falegname im Belvedere betrifft). (Tesor. segr. 1540—43 fol. 6 a).

[A di 18 di novembre 1541] E più scudi sessanta pagati ad Urbano garzone di Michelangelo quali Sua Santità gli dona per mancia del finimento della pittura de la capella di Sisto et anque per sua fatica di haver a schopar tutta la volta et muri de dicta capella (l. c. fol. 38 a).

E più deve dar a di 19 novembre 1541 scudi tredici b[aiocchi] dieci pagati a maestro Jacomo da Bressa per haver diffatto lo ponte che era nella capella di Sisto, dove ha depinto Michelangelo (l. c. fol. 38 b).

[A di 15 di novembre 1542] E più scudi sette pagati a Giovanni Battista Olgiatto per la tela che ha data per lo cartone che fa maestro Pierino [del Vaga] pittor della spalliera che va sotto la pittura di maestro Michelangelo in la capella di Sisto.

E più scudi tre b[aiocchi] quaranta pagati al predetto Jo. Battista per tela che ha data per far le impannate alla sala grande sopra la loggia di Belvedere, dove maestro Pierino predetto depinge la dicta spalliera (l. c. fol. 67 b).

[A di 16 di novembre 1542] E più scudi otto pagati ad Urbino, servitor di maestro Michelangelo pittore, per sua solita provisione di macinarli li colori per dipinger la capella nova di San Paulo (Tesor. segr. 1540—43 fol. 68 a).

E più deve dar a di 22 febraro 1543 scudi uno bai[occhi] venti pagati a maestro Gismondo spetiale per haver incerate le impannate della capella nova, dove depinge Michelangelo (l. c. fol. 66 b).

[A di 15 di novembre 1544] a maestro Nicolo Francese vetraro scudi sette per sue fatiche et spesa di stagno et fillo di rame poste a rifare li quattro pezzi di vetriate ritornate alli finestroni alla capella nova di palazzo, dove hora depinge maestro Michelangelo d'accordo (Edif. pubbl. 1544—49 fol. 5).

[A di 10 d'agosto 1545] a Francesco alias Urbino, servitor de maestro Michelangelo pictore, scudi quattro bai[occhi] cinquanta quattro et mezo per tanti che lui ha speso in fare spicanare et arriciare una facia della capella Paulina fatta novamente in palazzo apostolico, dove esso maestro Michelangelo depinge come appare per la lista, dove è fatto il mandato (l. c. fol. 11 a).

A di 19 [d'aprile 1545] scudi quaranta dui a maestro Jacobo Meleghino per oncie sei di agiuro di ramarino a ragione di sette scudi l'onza qual io ho consignato a maestro Michelagnolo Bonarroti (Tes. segr. 1545—48 fol. 50).

A di 28 di marzo [1546] scudi diciotto bai[occhi] ottanta a maestro Jacomo Meleghino per il prezzo di oncie dua et ottavi cinque et meggio di agiuro oltramarino da scudi sette l'onza che ha a servire a maestro Michelangelo per depingere la capella Paulina.

A di 29 di marzo scudi sette bai[occhi] quaranta a Urbino, servitore di maestro Michelangelo, per comprare sei arcarezzi di diverse sorte et venti tavole di olmo cappate per bisogno de' ponti da depingere la sopradetta capella Paulina (l. c. fol. 83 b).

A di primo di maggio scudi quarantotto a maestro Jacomo Meleghino per once sei di azurro oltramarino ch'ha fatto venire maestro Michelangelo pittore per depingere la capella Paulina da Ferrara a scudi otto l'onza et consignato a me Pier Giovanni Aleotto (l. c. fol. 87 b).

August Schmarsow. Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn um die Mitte des 15. Jahrhunderts (1430—1460) Abhandlungen der philologisch-historischen Klasse der königl. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften Bd. XXII. Nr. II. Leipzig. 1903.

S. stellt in seinem Buche eine Theorie über die stilistische Entwicklung der oberrheinischen Malerei und »ihrer Nachbarn« auf, die jedoch auch für »das Gesamtgebiet dieseits der Alpen« gültig ist. Kurz zusammengefasst lautet diese Theorie etwa folgender massen. Im Gegensatze zu der älteren und gleichzeitigen Wandmalerei, die man »damals« als Flächenmalerei aufgefasst hatte und im Gegensatze zu den »gänzlich unplastischen« Miniaturen, welchen die »malerische Bildwirkung« eigentümlich war, weise die älteste deutsche Tafelmalerei eine plastische Grundanschauung auf. »Die Steinbildhauerei der Bauhütte stellt sich als gemeinsamer Ursprung der Bildkunst heraus.« Dieser plastische Grundcharakter der deutschen Tafelmalerei sei dann durch den Einfluss der neuen niederländischen Malerei Jan van Eycks und seiner Nachfolger, die in den Miniaturen der Chor- und Gebetbücher ihren Ursprung hat, zerstört und durch »spezifisch malerische Zutaten aufgelöst worden«.

Auf dem Prokrustesbett dieser Theorie werden Werke einzelner oberdeutscher Künstler der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts gestreckt, wobei die Theorie einesteils als der Ausgangspunkt und Beweis für eine neue lokale und chronologische Einordnung dieser Werke dienen muss, andernteils gleichzeitig aus der auf diese Weise gewonnenen Entwicklungsreihe abgeleitet wird.

Das 1. Kapitel beschäftigt sich mit den Bildern des Konrad Witz von Basel. Es werden darin neue und zwar ebenso unnütze als unrichtige Vermutungen und Behauptungen über den Ursprung der Kunst des grossen Basler Meisters aufgestellt. Sein »plastischer Stil« wird zunächst in eine Parallele zu dem ebenso »plastischen Stile« des Hubert van Eyck gebracht. Es wird nämlich eine neue Erklärung der Entstehung des Genter Altares gegeben, indem die Behauptung aufgestellt wird, dass von Hubert der Altar nur als eine Nachahmung farbiger und farbloser Skulpturen gedacht gewesen sei. Alles was über diesen Plan hinausgeht, müsse man Jan zuschreiben, so z. B. das »naturfarbene Bravourstück« des »fast verletzenden Naturalismus« des ersten Menschenpaares. »Nur grau in grau als Statuenimitation behandelt wie die Reliefs darüber, würden die Figuren Adams und Evas zu äusserst gewiss ruhiger wirken und zugleich die Farbenpracht des Allerheiligsten glücklich einrahmen gegen den Kirchenraum«. Auch bei der Verkündigung sei »mit der Abweichung in die Naturfarbe gewiss die Durchbrechung der Rückwand mit ihren Ausblicken und Einblicken so kunstreicher Art in einheitliche Rechnung zu setzen, ja sogar die perspektivische Durchführung der Decke, wie die täuschende Verbreitung des Fussbodens mit Hilfe des zusammenfliessenden Quadratnetzes, die zusammen den Raum so bedrückend niedriger erscheinen lassen,(!) nur eine spätere Zutat der zweiten Redaktion, die der gewissenhafte Nachahmer irdischer Wirklichkeit mit seiner unerbitterlichen Konsequenz verschuldet hat«.

Und hiemit könne auch kein Zweifel über den Ursprung des Stiles des Hubert van Eyck mehr bestehen, nicht in der Buchmalerei wie bei

Jan van Eyck sei er zu suchen, sondern in der monumentalen Kirchenskulptur, »aus der Anstreicherwerkstatt der Steinmetzenhütte« sei seine Herkunft abzuleiten. »Und sollte das Vorbild aus der Zeitgenössischen Kunst näher bezeichnet werden mit dessen Wirkung seine wunderbare Malerei wetteifert, nicht allein Ebenbürtiges zu leisten, sondern auch in steinarmer Gegend vollgültigen Ersatz zu bieten, so könnte gar kein Zweifel walten: dies Vorbild ist sein Landsmann Claus Slüter und seine hochberühmten Meisterwerke für die Kartause von Dijon«.

So wäre alles natürlich überaus einfach und man hätte sich nur zu wundern, warum diese an das Ei des Kolumbus erinnernde Lösung der alten Hubert-Jan van Eyck Frage nicht schon längst gefunden wurde. Man könnte ausserdem nach diesem Prinzip eine Reihe neuer Meister feststellen, da die meisten altniederländischen Altäre mit nachgemalten Skulpturen und zugleich mit Tafeln ausgestattet sind, welche »rein malerisch« gestaltet sind, so dass sie unter zwei Meister geteilt werden können. Vor fünfzig Jahren hätte man über diese Art der Beweisführung noch lachen können, heute ist sie nicht mehr lächerlich, sonden recht ernst zu nehmen.

Doch folgen wir vorläufig weiter dem Buche. S. ist der Meinung, dass der plastische Stil des Konrad Witz aus derselben Quelle geflossen sei, wie bei Hubert nämlich aus Burgund, und die Skulpturen des Claus Slüter seien auch für den Basler Meister das unmittelbare Vorbild gewesen, was sowohl durch einzelne ikonographische Übereinstimmungen (Melchisedek wird als bärtiger Rabbi geschildert, den Sibyllen gleicht Esther u. s. w., auch der reiche Besatz mit Perlen und Edelsteinen wird herangezogen), als auch durch den scharfen Schnitt aller Gesichter und ihre grossflächige Behandlung, wie auch durch die gedrungenen Verhältnisse der Gestalten bestätigt werde.

Auch bei den Genfer Tafeln, die mit ihrer herrlichen Darstellung des Genfer Sees zu den grössten Leistungen der Landschaftsmalerei des XV. Jahrhunderts gehören, findet S., dass sie »ebenso entschieden wie das Basler Altarwerk auf die benachbarte Kunstrichtung in Burgund« hinweisen. Man müsse Vorbilder annehmen, die »hinter den bekannten und in voller Sicherheit geschaffenen Malereien Huberts van Eyck am Genfer Altare zurückliegen«, was durch eine gewisse Ähnlichkeit der Köpfe mit jenen des Melchior Broederlam in Dijon zu belegen sei. Dazu komme dann in dem Neapeler Bilde und in der Strassburger Tafel der Einfluss des Meisters von Flémalle »dessen Typen übrigens mehr Ähnlichkeit mit Melchior Broederlam bewahren, als mit denen seiner Kunstgenossen in Flandern und Brabant« und mit dem, wie S. vermutet Witz in Basel während des Konzils in persöhnliche Berührung kam, und einzelne Züge, die an die Bilder Jan van Eycks erinnern, aber eher auf eine gemeinsamme ältere Quelle zurückzuführen sind, derer Gestalten »durch irgend eines der gemalten Täfelein, dem Basler Meister bekannt geworden sein dürften, die auf den Kunstmarkt des Konzils aus dem Westen gebracht wurden«.

Sehen wir vorläufig von der allgemeinen Theorie S.s ab, die als die ultima ratio über dieser Beweisführung schwebt und untersuchen wir die historischen Behauptungen, die da ausgesprochen wurden, auf ihre Stichhaltigkeit.

Wiederum müssen wir vor allem die einfache Art der Lösung bewundern. Hubert lernt von Slüter und ist plastisch, Jan lernt von Broederlam und den Illuminatoren und ist malerisch, Konrad Witz lernt von Slüter und Broederlam und ist plastisch und malerisch.

Die Behauptung, dass Witz ebenso wie Hubert und Jan van Eyck in einem unmittelbaren Verhältnis zu Slüter und Broederlam gestanden ist, sollte sich ein Kunsthistoriker heutzutage, wenn wir es mild bezeichnen wollen, nicht mehr zu Schulden kommen lassen. Es liegt darin vor allem eine sachliche Verwechslung. Es ist genau dasselbe, wie wenn man in kunstgeschichtlichen Schriften aus der ersten Hälfte des XIX. Jahrhundert etwa Tuotilo von St. Gallen, oder die Byzantiner am Hofe Theophanous als die alleinigen Faktoren der Kunstentwicklung ihrer Zeit angesehen hat, alles auf sie zurückführend, alles von ihnen ableitend. Man hat Slüter als den Begründer und fast einzigen Repräsentanten des Stiles betrachtet, den seine Werke aufweisen, solange man sich mit der Geschichte der spätmittelalterlichen Plastik in Frankreich und den Niederlanden nicht eingehender beschäftigte, doch bereits Viollet le Duc hat darauf hingewiesen, dass dieser Stil nicht etwas vereinzeltes ist und seit dem ist man mit der zunehmenden Erforschung der Denkmäler nach und nach vollends zu der Erkenntniss gekommen, dass Slüter nur eben ein Vertreter einer Richtung ist, die sich damals als ein allgemeines Entwickelungsstadium in der ganzen französischen und niederländischen Skulptur geltend gemacht hatte. Es sind Merkmale dieser allgemeinen Richtung, die von S. als beweisend für den Zusammenhang mit Slüter angegeführt werden.

Und nun gar der Vergleich mit Broederlam!

S. weist diesem Künstler auch einen Teil der Miniaturen des in der letzten Zeit so viel besprochenenen Turiner Kodex zu, eben jene als kostbare Werke burgundischer (!) Maler bezeichnend, welche von Durrieu für Hubert in Anspruch genommen wurden. Das mag als Illustration dienen, wie verworren die Vorstellungen sind, die S. von diesen Dingen hat, und auf welchem Stadium der geschichtlichen Betrachtung zugleich seine Untersuchung beruht. Unter den hunderten von Künstlernamen, die uns in den französischen Inventaren und Rechnungen aus den letzten Jahrzehnten des XIV. und den ersten des XV. Jahrhunderts genannt werden, lässt sich zufälliger Weise einmal einer mit einem bestimmten Kunstwerke verknüpfen und das ist für S. ein genügender Grund nicht nur Beziehungen gerade zwischen diesem einem Künstler und dem Basler Meister herzustellen, sondern ihm auch einen Anteil an den Miniaturen des Turiner Kodex zuzusprechen, obwohl sie nicht etwa für die Herzoge von Burgund gemalt wurden, für die Broederlam beschäftigt war, sondern für den Grafen von Holland und obwohl sie stilistisch von den zwei gesicherten Tafeln Broederlams so verschieden sind, als es nur Werke sein können, zwischen welchen die Entwicklung der neuen Kunst des Jan van Eyk gelegen ist. Ich glaube zwar nicht, dass sie von Hubert oder Jan van Eyk selbst sind, aber jedenfalls weisen sie ihren Stil auf und mit den Tafeln Broederlams haben sie nichts Gemeinsames als die beiläufige Gleichzeitigkeit. Würde sich die Kunstgeschichte mit einer solchen Ermittellung des historischen Tatbestandes begnügen, könnte man sie wohl ruhig den herumreisenden englischen Misses ganz überlassen.

Nicht viel anders verhält es sich mit den Beziehungen Witz's zu Broederlam und »verwandten Bildern der burgundischen Nachbarschaft«, die »Konrad Witz bestimmt haben, als er in Genf war.« Demnach scheint S. Broederlam für einen burgundischen Künstler zu halten. Er war bekanntlich aus Yppern und malte die zwei Tafeln für Philipp den Schönen in seiner Heimat und von den übrigen burgundischen Künstlern kennen wir nur die Namen, doch keine gesicherten Werke. Als beweisend für den Zusammenhang Witz's mit Broederlam führt S. den Christus in dem Seewunder in Genf an, der »eine ausgesprochene Verwandtschaft mit dem Schnitt Gottvaters, Simeons und Josephs auf dem Diptychon Broederlams in Dijon, mit dessen Faltenzug und Draperie, ja mit dessen Haltung stehender Figuren und dessen Handbewegungen aus der Gewandmasse hervor« aufweist, »ferner gewisse Ähnlichkeiten der Köpfe«, wozu »in erster Linie der langbärtige König und Maria« gehören, »aber auch wohl die Kopfhaltung des bartlosen Königs und der langbärtige Petrus, der von dem kurzbärtigen Alten in der Befreiung so auffallend abweicht und mehr einem Paulus gleicht.«

Nun muss es jedoch gerade bei den Genfer Bildern jedem nur halbwegs unterrichteten Betrachter auf den ersten Blick klar sein, welche Einflüsse den Meister dieser Schöpfung geleitet haben und so ist es selbstverständlich auch bereits von dem Herausgeber der Bilder, Daniel Burckhardt, bemerkt und gesagt worden. In seltener Weise unverkennbar offenbaren sich uns in diesen Bildern nicht nur die Einflüsse einer bestimmten Stilrichtung, sondern auch eines ganz bestimmten Meisters. Kein anderer deutscher Meister hat sich als Landschaftmaler Jan van Eyck so enge angeschlossen wie Witz in der Darstellung des Genfer Sees auf dem wunderbaren Fischzuge. Es ist als ob er eine Kopie nach der Madonna des Kanzler Rolin neben sich stehen gehabt hätte, als er den See gemalt hat. Das verschwindende Gebirge im Hintergrunde, der dunkle Abhang mit geradelinigen Baumreihen, die hellen Feldstreifen, die kleinen runden Bäume und die weissen Architekturen, der Reiterzug in der Landschaft und die Spiegelung im Wasser, alles das ist genau so gemalt, wie wir es aus Bildern Jan van Eycks kennen. Und Jan von Eyck entspricht auch die Gestalt Christi mit dem weiten und schweren grosszügigen Mantel und dem Profilkopf mit langen herabfallenden Locken. Wohl stammen diese grossen Mantelfiguren wie auch der Kopftypus Christi aus der Kunst des Trecento, doch einesteils können sie absolut nicht als eine Besonderheit des Broederlam behandelt werden, da sie sich aus Italien in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts successive im ganzen Norden verbreitet haben, andererseits begegnen sie uns in dem Genfer Bilde keinesfalls mehr in der charaktristischen Form des Trecento, sondern so, wie sie sich in der neuen niederländischen Malerei erhalten haben. Dasselbe gilt auch für die anderen von S. angeführten Analogien mit Broederlam.

Wenn wir aber der Formengebung in den beiden Genfer Tafeln näher nachgehen, finden wir, dass sie, besonders in der Anbetung der Könige, aber auch im Seewunder, noch mehr als an Jan van Eyck an einen anderen Meister erinnert, der wie gesagt, schon von Burckhardt genannt wurde, nämlich den Meister von Flémalle. Die Madonna in der Anbetung der Könige ist wie eine Schwester der lesenden Maria in dem

Bilde des Heinrich Werle, der eine der Könige hat den Kopf des heiligen Augustinus in Aix, die Maria mit dem Stifter steht der Petersburger Madonna nahe, und auch die Form der Hand, der Faltenwurf und die scharfe Lichtführung sind auf einen unmittelbaren Einfluss des Meisters von Flémalle zurückzuführen.

Burckhardt nimmt mit Unrecht den niederländischen Einfluss nur für die späteren Werke des Witz an, wogegen er ihn bei den vermutlich älteren Bildern von Basel noch nicht feststellen zu können vermeint. Man betrachte z. B. die Ausführlichkeit und Treue, mit welcher der Kopf des David geschildert wird. Nicht nur jedes Haar und jede Hautfurche ist angedeutet, die Art, wie der Kopf in Helldunkel modellirt wird und mit Glanzlichtern aufgehellt wird, entspricht vollkommen der Kunst, die wir als eine Errungenschaft des Jan van Eyck und seiner Nachfolger betrachten müssen. Wie die Pelzkappe des David mit einer besonders virtuosen Andeutung des weichen wolligen Charakters des Pelzwerkes, wie die Rüstung der drei Könige oder die Gewänder der übrigen Gestalten breit und mit Reflexen und Spiegelungen, wie der gläserne Knauf des Schwertes des Königs von Salem oder das Szepter des Cesar, wie die Perlen und Gewandsäume gemalt sind, das alles entspricht den Gewohnheiten und Eigentümlichkeiten der neuen niederländischen Schule. Doch auch die Behandlung des Gewandfalles und der Falten, die reich und schwer, grosszügig und mit gerade verlaufenden Brüchen die Gestalten umhüllen, auf der Erde in besonders reichen, vielfach gelegten Draperien aufliegend, entspricht durchaus dem neuen niederländischen Stile und hat nichts zu tun mit der älteren spätmittelalterlichen Malerei. Und wenn alles das nicht wäre, so bewiese schon die Landschaft des Bildes mit dem hl. Christof einzig und allein, dass Witz bereits von der grossen neuen Strömung in der Malerei ergriffen wurde, die von den Niederlanden ausgegangen ist. Es ist wiederum eine Seelandschaft, wie bei dem Genfer Fischzuge, nur erstreckt sich hier der See zwischen dem Felsengeriffe fast bis zum Horizonte in der Ferne mit einer angrenzenden Gebirgskette in der Morgendämmerung verschwimmend. Die koulissenartigen Felsen, die Art, wie das Wasser in breiten Flächen dargestellt wird, die wenigen Bäume, die sich wie schwarze Silhouetten von der Luft abheben, erinnern deutlich an Landschaften Jans. Doch in der Einheitlichkeit der räumlichen Vertiefung, der Beleuchtung und der Luftstimmung geht der Basler Meister über Jan weit hinaus, dessen Landschaften doch noch wie die landschaftlichen Hintergründe des Trecento aus einzelnen aneinander gereihten Motiven bestehen. Da begegnen uns bereits Bestrebungen, die für die Nachfolger des grossen Begründers der neuen niederländischen Malerei charakteristisch sind und die pleinairistische, auf starken Kontrasten beruhende Lichtbehandlung weist uns wiederum auf den Meister, dessen Einfluss wir auf den Bildern in Genf beobachten konnten und bei dem sich, so viel wir wissen, zuerst solche Beleuchtungseffekte in der modernen Malerei nachweisen lassen, nämlich auf den Meister von Flémalle[1]). Wer sich damit nicht begnügt, der verfolge bei diesem Meister und bei Witz die Ähnlichkeit der Kopfbildung, mit dem hervortretenden Kinn und den eingefallenen Augen, welche den scharfen,

---

[1]) Vgl. Tschudi im Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen XIX. S. 92.

stechenden Blick der tief liegenden Augen noch schärfer erscheinen lassen. Dem Basler Meister mochte als Ziel ein ähnliches Werk wie der Flémaller Altar vorgeschwebt haben. Ein Unterschied besteht zwischen dem Basler Altarwerk und den späteren Bildern des Meisters nur darin, dass die letzteren nach niederländischer Art weich und flüssig, das erstere dagegen noch mittelalterlich hart und peinlich gemalt ist. Das könnte man vielleicht so erklären, dass der Basler die neue niederländische Kunst zunächst aus Bildern kennen lernte, später in den Niederlanden selbst gewesen ist, worauf auch die direkten Anlehnungen an einzelne Werke Jans hinweisen würden. Der Meister von Flémalle tritt immer mehr in den Vordergrund als der Künstler, dessen Stil nebst jenem Rogiers am meisten in Deutschland geschätzt und nachgeahmt wurde. Dass das Abhängigkeitsverhältnis zwischen ihm und Konrad Witz, zwischen dem Basler Meister und der neuen niederländischen Schule nicht ein umgekehrtes gewesen ist, bedarf keiner Bekräftigung. In den Niederlanden erstreckt sich das Neue organisch schon bei Jan auf die ganze malerische Schöpfung, bei Witz beschränkt es sich auf einzelne Entlehnungen.

S. lässt, Burckhardt folgend, den Einfluss des Meisters von Flémalle auch bei späteren Werken des Witz gelten, doch erklärt er ihn in der Weise, dass die Typen des ersteren »übrigens mehr Ähnlichkeit mit Melchior Broederlam bewahren als mit denen seiner Kunstgenossen in Flandern und Brabant«. Soll man sich mit einer solchen, wie allgemein bekannt sein dürfte, völlig unrichtigen Ansicht von der Kunst des Brabanter Meisters erst auseinandersetzen! Dass der Meister von Flémalle nicht in einen Gegensatz zu der flandrischen und brabanter Malerei zu setzen ist, ist für Jeden, der sich mit diesen Dingen beschäftigt hat, unzweifelhaft offenkundig, ja nicht nur das! Es muss auch als eine jede weitere Diskussion ausschliessende Tatsache betrachtet werden, dass der Meister von Flémalle stilistisch in die möglichste Nähe und Abhängigkeit zu Rogier zu stellen ist, so dass wir ihn wenn nicht direkt als seinen Schüler, so doch bestimmt als seinen Nachahmer, als einen Meister derselben Kunststufe, derselben Richtung und derselben Schule erklären müssen. Zwischen ihm und dem mittelalterlichen Broederlam liegt die ganze grosse Umwälzung, die sich in der niederländischen Malerei in dem ersten Viertel des XV. Jh. vollzogen hat und es heisst den ganzen geschichtlichen Gang der Entwicklung der neuen niederländischen Malerei zu verkennen, wenn man ihn in eine unmittelbare Abhängigkeit zu einem Meister der älteren spätmittelalterlichen Richtung zu setzen versucht. Dasselbe gilt dann natürlich um so mehr von dem deutschen Nachahmer seines Stiles. Es gibt wie in der ganzen gleichzeitigen deutschen Kunst unzweifelhaft auch in der Malerei des Witz manche Archaismen, doch das, was in seinem Stile der älteren und gleichzeitigen deutschen Malerei gegenüber neu ist, auf Slüter oder Broederlam zurückführen zu wollen, ist beiläufig dasselbe, wie wenn es Jemandem einfallen würde, die Neuerungen des Mantegna der älteren oberitalienischen Kunst gegenüber nicht auf die Errungenschaften Donatellos und der durch Masaccio eingeschlagenen Richtung, sondern etwa auf Angelo Gaddi oder Andrea Pisano zurückzuführen.

Das zweite Kapitel, Hans Multscher von Ulm betitelt, ist einer Bestimmungsfrage gewidmet. S. untersucht darin die seinerzeit bejahend

von Reber beantwortete Frage, ob wir Multscher, der uns als der Bildschnitzer des Sterzinger Altares urkundlich genannt wird, auch als den Maler der Tafeln ansehen können, welche dieses Altarwerk schmücken. S. entscheidet diese Frage nicht, wie es sonst üblich ist, durch Formvergleichung und Stilanalyse, sondern auf Grund seiner allgemeinen Theorie. Er findet zwar Analogien und Übereinstimmungen zwischen den Skulpturen und den Tafeln des Werkes, die auch in der künstlerischen Qualität übereinstimmen, doch gerade des letzten Umstandes wegen »wird man nicht ohne weiteres annehmen, dass Hans Multscher, der Bildhauer, auch die Gemälde gefertigt habe, d. h. auch einer der grössten Maler seiner Zeit gewesen sei, ohne dass die Überlieferung etwas davon wüsste.« Als der Weg zur Lösung der Frage nach dem Eigentumsrechte Multschers sei vor allem wiederum die »plastische Grundanschauung« der Bilder in Erwägung zu ziehen.

S. betrachtet dann die einzelnen Tafeln des Sterzinger Altares, wie auch die Schleissheimer Pietà und das Ulmer Dreifaltigkeitsbild und findet bei allen diesen Bildern nebst einzelnen plastischen Merkmalen, zu welchen er auch »die Betonung der Körperformen und der Umrisse« oder die schlichte Gewandung mit scharfkantigen Falten (!) und die symmetrisch gelegten grossen Schwanenflügel rechnet, »die bis in die Federn hinein den Zuschnitt und den Formenvortrag des Steinmetzen zeigen«, vor allem die »geschlossenen Reliefkompositionen«, deren Ursprung nicht »in der Stoffimitation des Malers, sondern in der festen Verkörperung des Bildhauers zu suchen ist«. So sei z. B. das Gebet auf dem Ölberg nur »das farbige Konterfei einer vorhandenen Skulptur«, in der Kreuztragung trete, wenn wir uns den Hintergrund abdenken, »die Erfindung des Bildhauers rein als solche hervor«, die Dornenkrönung sei eine »durchaus plastische Darstellung, auf die kein deutscher Maler für sich allein verfallen wäre«, und bei der Ulmer Dreifaltigkeit sei es ebenfalls unzweifelhaft, dass ein ἀρχιτέκτων ἀνήρ das ganze gedacht und gestaltet hat. Es ist da wirklich difficile satyram non scribere, denn gerade die Kompositionen, bei welchen S. die in dem Bildhaueratelier entstandenen reliefartigen Erfindungen am deutlichsten zu erkennen vermeint, gehören zu den allerkonvenzionellsten in der ganzen vorangehenden Kunst. Das Gebet Christi auf dem Ölberge ist seit der Entstehungszeit des Kodex von Rossano und wahrscheinlich seit einer noch früheren Zeit unzähligemal in einer im wesentlichen mit dem Sterzingerbilde übereinstimmenden Komposition dargestellt worden, die Kreuztragung gehört ebenso wie der Tod Mariens, wie sie in Sterzing dargestellt sind, und zwar in der Regel noch geschlossener und gedrängter und noch mehr auf eine Reliefebene beschränkt, zu den beliebtesten und häufigsten Kompositionen des späten Mittelalters, auch die Dornenkrönung kommt wiederholt im Trecento in derselben Darstellung vor, und die hl. Dreifaltigkeit ist, worauf bereits von Tschudi hingewiesen wurde, eine fast genaue Wiederholung einer Komposition des Meisters von Flémalle[1]). Wenn bei den Sterzinger Tafeln Eigentümlichkeiten festzustellen sind, die auf einen besonders nahen Zusammenhang des Meisters mit der Bildhauerei hinweisen, so erstrecken

[1]) In genanntem Aufsatze S. 101.

sich jedoch diese Eigentümlichkeiten keinesfalls auf die kompositionellen Erfindungen der Bilder.

Aber auch die übrigen Merkmale, die S. als Beweis für den plastischen Ursprung der Sterzinger Bilder anführt, beruhen auf einem Irrtum. So sind z. B. die scharfkantigen Falten gerade umgekehrt in der neuen niederländischen Malerei entstanden oder beweisen zum mindesten nicht, dass die Annahme und Zugrundelegung einer plastischen Erfindung notwendig wäre.

Auch die reiche räumliche und landschaftliche Darstellung bei der Verkündigung und bei der Anbetung der Könige hindert S. nicht, auch für diese Bilder einen plastischen Kern anzunehmen, für den aber nur die Figuren in Betracht zu ziehen sind, denn »was jenseits dieses Umkreises (nämlich der Figuren) erscheint, gibt doch keinen Zuwachs mehr zum Bilde (!)«.

Aber gerade in dieser Anbringung »der malerischen Zutaten« wie einer Landschaft ist nach der Meinung S.s der Schlüssel zur Frage zu suchen, ob Multscher als der Maler der Bilder betrachtet werden kann. Nach der plastischen Grundanschauung müsse es für unzweifelhaft gelten, dass Multscher die Kompositionen der Sterzinger Bilder erfunden hat und zwar wahrscheinlich in einer viel früheren Zeit, wie z. B. aus den Mängeln in der Behandlung des Nackten geschlossen werden kann. Würden uns diese Kompositionen auf den Bildern allein und unverändert als eine farbige Kopie von Skulpturen entgegentreten, dann »bliebe die Ausführung durch den Meister selbst wohl denkbar«. Da jedoch die Gemälde »spezifisch malerische Zutaten« genannter Art besitzen, so müsse die Autorschaft Multschers als ausgeschlossen bezeichnet werden, denn »bei dem persönlichen Zusammenhange Multschers mit der Bauhütte des Münsters von Ulm“, der auf ein Vorwiegen des plastischen Sinnes schliessen lässt, »wäre schon der Gedanke an eine solche malerische Umgestaltung seiner Bildwerke gewiss ganz unerhört«. So sei der Sachverhalt nur so aufzufassen, dass Multscher der Bildhauer nur plastische Vorbilder für die Gemälde hergestellt hat, die dann von einem Maler in Farben und mit der »räumlichen Zutat« ausgeführt wurden.

Dieser Maler stehe unter niederländischem Einflusse und zwar sei wiederum der Meister von Flémalle sein Vorbild gewesen, was durch das »entscheidende« Motiv »des offenen Eingangs zur Seite, mit dem anstossenden Teil der Behausung, sei dies nun ein Vorplatz unter freiem Himmel, das Gässchen oder ein Nebengemach« bewiesen wird. Er sei eine »junge, eben erst zugewanderte Kraft« gewesen, »die in der angesehenen Werkstatt des Bildhauers Arbeit suchte, um die neuen Errungenschaften zu erproben«. »Das Einvernehmen mit Hans Multscher und die Zugeständnisse, die von beiden Seiten angenommen werden müssen, um das Zustandekommen einer so ausgeglichenen Gesamterscheinung zu begreifen«, machen es wahrscheinlich, dass er ein Verwandter des Multscher gewesen ist. Multscher selbst sei von diesem jungen Manne beeinflusst gewesen, wie die einzelnen niederländischen Anklänge beweisen, die wir an den Sterzinger Skulpturen beobachten können.

Dass diese Argumentation falsch ist, dürfte ebenfalls unnötig sein, erst zu beweisen. Abgesehen von allem Anderen, zerfällt sie schon durch die bereits früher betonte Abhängigkeit der Kompositionen von konven-

zionellen Vorbildern, welche jede weitere Frage darnach ausschliesst, ob sie einem Bildhauer oder einem Maler zuzuschreiben sind. So bliebe also als das einzige, angeblich gegen Multscher sprechende Moment, dass die Bilder mit Landschaften und Innenräumen ausgestattet sind und das wird man doch kaum ernst nehmen. Man müsste auf diese Weise auch Verocchio oder Michelangelo ihre Bilder absprechen. Zum Glück sind wir jedoch ganz der Mühe enthoben, diese wohl einzig dastehende kunstgeschichtliche Beweisführung erst zu widerlegen. Sie ist aus purem l'art pour l'art verfasst worden, da es gesicherte, ja bezeichnete Bilder von Multscher gibt, die uns doch am besten belehren können, ob auch die Sterzinger Tafeln für sein Werk zu betrachten sind. Die sind, so unglaublich das klingt, von S. gar nicht herangezogen worden. Es handelt sich dabei nicht etwa um Bilder, die sich an einem schwer zugänglichen Orte befinden und deren Entdeckung noch ein Wenigen bekanntes Geheimnis ist, sondern um Tafeln, die in der Berliner Galerie hängen und die in musterhafter Weise von Friedländer im XXII. Bande des ‚Jahrbuches der preussischen Kunstsammlungen‘ veröffentlicht und besprochen wurden. Sie stellen sogar zum Teil dieselben Szenen dar, wie die Bilder zu Sterzing. Sie werden in der Abhandlung S.s nicht nur nicht erwähnt, sondern die ganze Anlage der bei ihrer Heranziehung vollkommen zwecklosen und widersinnigen Untersuchung macht es unzweifelhaft, dass sie dem Autor dieser Untersuchung völlig unbekannt geblieben sind. Eine Vertrautheit mit der zu behandelnden Materie wird aber mit Fug und Recht von jedem Rigorosanten verlangt!

»In unserem Falle bleiben wir zum Glück auf Mutmassungen nicht angewiesen«, schrieb bereits Friedländer in der genannten Veröffentlichung, denn die Berliner Bilder machen es trotz mancher Verschiedenheiten sicher, dass auch die Sterzinger Tafeln von Multscher gemalt wurden. Wir finden in beiden Bilderreihen nebst allgemeinen Übereinstimmungen dieselben charakteristischen Kopftypen, dieselben Bewegungsmotive und dieselben Eigentümlichkeiten der Formendarstellung, unter welchen als besonders auffallend die fast kreisrunden glotzenden Augen genannt werden können. Doch die Berliner Bilder sind im J. 1437 entstanden, die Sterzinger 20 Jahre später, und in diesen 20 Jahren hat sich eine Wandlung im Stile Multschers vollzogen, über deren Ursachen wir nicht im Zweifel sein können. Es ist der neue niederländische Stil, der in dieser Zeit auch zu dem schwäbischen Meister gedrungen ist und seine Kunst durch neue Formen und Probleme bereicherte, etwa wie gleichzeitig der neue Stil der Florentiner in die umbrische oder sienesische Malerei eingedrungen ist. Nur war es nicht der Meister von Flémalle, dessen Einfluss auf den Maler der Sterzinger Bilder besonders zu verzeichnen wäre. Ausser der Schleissheimer Dreifaltigkeit, die eine Komposition dieses Meisters wiederholt, bei der es jedoch des schlechten Zustandes des Bildes wegen nicht auszumachen ist, ob sie wirklich von Multscher sei, lässt sich bei den Sterzinger Bildern nichts anführen, was als eine unmittelbare Entlehnung von dem Meister von Flémalle zu betrachten wäre, denn der von Schmarsow als seine Eigentümlichkeit angeführte Ausblick in den Nebenraum ist ein Gemeingut der gleichzeitigen niederländischen Malerei[1]). Doch auf einen

---

1) Nur als Beispiel sei hier angeführt von Rogier der hl. Lucas und die

anderen Meister werden wir bei dem Sterzinger Altare auf den ersten Blick erinnert, es ist dies Dirck Bouts. Auf ihn verweisen die schmächtigen Gestalten, die Kopftypen, die einfache Hügellandschaft mit wenigen runden Bäumen und einfachen Architekturen[1]). Während in der Verkündigung, in der Anbetung des Kindes und den hl. drei Königen die ganzen Kompositionen unter niederländischem Einflusse stehen, in den übrigen Bildern dagegen nur Einzelnheiten niederländische Anregungen verraten, doch die Kompositionen sich im ganzen und grossen noch stark den älteren Bildern des Multscher und der ganzen älteren deutschen Malerei anschliessen, wird uns zugleich der Weg gewiesen, auf dem der neue Stil zu dem Ulmer Meister gelangte. Es waren ganz bestimmte Vorbilder, aus welchen er das Neue kennen lernte.

Das dritte Kapitel S.s beschäftigt sich unter dem Titel: Lucas Moser von Weil, mit einer Datirungsfrage. Der Tiefenbronner Altar wurde bekanntlich der Inschrift gemäss, welche er trägt, bisher stets mit dem J. 1431 datirt. Dieses Datum wird von S. bezweifelt. Der Ausgangspunkt seines Zweifels ist der Umstand, dass bei den Bildern des Witz und Multscher eine plastische Grundanschauung der Malerei gefunden wurde, während Moser »die Nachahmung von kirchlichen Skulpturwerken monumentalen Charakters gerade nicht erstrebt«, dafür aber sich »schon mit allen Schwierigkeiten der Raumschilderung vertraut zeigt«. S. zieht deshalb in Erwägung, ob die Jahreszahl auf dem Bilde nicht 1451 zu lesen sei, da »wir angesichts der erhaltenen Form der dritten Ziffer kaum ganz sicher sind, ob sie nicht eine 5 sein soll, für die damals sehr verschiedene Formen vorkommen«. Es folgt dann eine wortreiche und schwer verständliche Beweisführung für die Richtigkeit dieser Interpretation, deren sachlicher Inhalt etwa folgendermassen zusammengefasst werden kann. Während bei Stefan Lochner noch »Befangenheiten vorkommen, so eine Verschiedenheit des Massstabes innerhalb einer Komposition, wie die stehenden Figuren des Dombildes links und rechts hinter den knienden Königen oder auf den Flügeln die Kurzbeinigkeit S. Quirins und seiner Waffenbrüder«, sei auf den Bildern des Moser von dergleichen »Halbheit des Realismus kaum etwas zu spüren«. Die bisher angenommenen Beziehungen Mosers zu der älteren Kölner Schule reichen nach S. nicht aus, die künstlerischen Qualitäten der Tiefenbronner Bilder zu erklären, da die Gestalten dieser Bilder viel freier, geschlossener und körperlicher sind. Zu dieser Überlegenheit komme nebst der Kühnheit der Körperhaltung und der Zahl der verkürzten Ansichten, als besonders wichtige Errungenschaft die Fertigkeit, nicht nur »Figuren in einen Innenraum aufzunehmen und diesen perspektivisch konsequent zu veranschaulichen«, was Lochner noch nicht vermochte, sondern auch das Vermögen, »drei oder vier Momente (der Erzählung) innerhalb eines zusammenhängenden Schauplatzes« darzustellen. »Die Verbindung zweier Szenen auf der Strasse unten und im Palaste droben bezeichnet ein Wagnis, wie es selbst in Memlings Ursula-Legende noch besondere Anerkennung findet.« In dieser perspektivischen Darstellung gehe Moser noch über Witz und Multscher hinaus und wie bei jenen,

Madonna in Petersburg, von Petrus Cristus das Porträt in der Sammlung Northbrook, von Bouts das Abendmahl zu Löwen.

[1]) Man vgl. z. B. die Anbetung der hl. drei Könige in München.

so müsse sie auch bei ihm auf dieselbe Quelle zurückzuführen sein, nämlich auf den Meister von Flémalle und »verwandte Maler der Brabanter Schule«. »Das bestätigt auch die gerade hier auftretende Imitation von Skulpturen-Schmuck an der Kirchenfassade, das beweist zwingend die Wahl der Übereckstellung besonders der Strebepfeiler, die sehr charakteristisch auf dem Sposalitio des Flémallers in Madrid vorkommen.« Aus all dem ergebe sich die Notwendigkeit, dass die Kunst des Moser nicht jener des Witz oder Lochner voranging, so dass der Tiefenbronner Altar nicht im J. 1431, sondern im J. 1451 entstanden sein muss.

In der ganzen Beweisführung ist kaum ein Satz richtig. Sie ist vor allem wiederum ganz zwecklos und überflüssig, weil die Inschrift des Tiefenbronner Altares in intakter und unzweideutiger Weise berichtet, dass das Werk im J. 1431 entstanden ist. Es ist absolut nicht wahr, dass die dritte Ziffer in dieser Jahreszahl auch für eine 5 gehalten werden kann, wie sich S. in jedem paläographischen Handbuche hätte überzeugen können und es ist eine kategorische und selbstverständliche Forderung jeder methodischen Forschung, dass dieses Datum, solange nicht nachgewiesen wird, dass es gefälscht oder korrumpirt wurde, für einen der festen Punkte für die Beurteilung der bisher so wenig bekannten Entwicklung der deutschen Malerei in der ersten Hälfte des XV. Jhdts. betrachtet werden muss und nicht einfach auf Grund allgemeiner Doktrinen oder auf Grund einiger unkritisch zusammengestellter und angereihter Monumente eliminirt werden darf.

Doch auch dieser Denkmalbefund beweist ganz im Gegenteil zu den Ausführungen S.s, dass der stilistische Charakter des Altares mit der an ihm angebrachten Datirung vollkommen übereinstimmt. Es ist nicht richtig, dass nur bei Lochner die Verschiedenheit des Massstabes innerhalb einer Komposition zu finden sei, sie kommt auch bei Moser vor, wenn auch nicht bei Figuren, weil sie nirgends in langsam zurückweichender Reihe geordnet sind, doch dafür in weit auffallenderer und altertümlicherer Weise in dem Grössenverhältnis der Architekturen zu den Figuren. Die gothische Kirche ist nur zweimal so hoch als der in ihr stehende Bischof, es sind noch die Kinderspielkasten-Architekturen des Trecento. Und die sind doch wahrscheinlicher im J. 1431 als zwanzig Jahre später, während ein gewisses Missverhältnis in der Grösse der Figuren, die auf einen tiefer gelegten Plan des Bildes gestellt wurden, auch noch später beobachtet werden kann. Gerade umgekehrt würden wir solche primitive Züge bei Lochner vergeblich suchen. Schon in der Kölner Verkündigung ist das Massverhältnis zwischen dem Innenraume und den Figuren ein völlig natürliches und bei der Anbetung des Kindes in Altenburg finden wir eine räumliche und landschaftliche Szenerie, wie sie kein gleichzeitiger Niederländer naturtreuer hätte malen können. Dasselbe Verhältnis finden wir auch bei den Figuren. Die Gestalten des Moser sind keinesfalls freier oder plastisch und malerisch reicher als die Figuren des Lochner oder Witz, sondern stehen im Gegenteil in Typus und Formen noch sehr nahe den Schemen des Trecento. Bei den Köpfen finden wir noch die schmalen geschlitzten Augen, die scharfen, kameenartigen Profile oder Halbprofile, die vom Maler bevorzugt werden, auch wenn sie nicht ganz der sonstigen Stellung der Figur entsprechen, die

halb geöffneten oder stark aufgeworfenen Lippen, wie wir sie in der ganzen Malerei des Trecento bis auf Giotto zurück verfolgen können. So könnte z. B. der junge Mann, der in der Gartenszene mit Petrus spricht, ohne Veränderung auch in einem italienischen Bilde aus der Wende des XIV. und XV. Jhd. zu finden sein. Auch die übrigen Formen entsprechen noch vielfach den spätmittelalterlichen Gewohnheiten, so die schablonenhafte Faltenbildung, wie wir sie z. B. am Gewande der hl. Martha in dem Gastmahlsbilde oder bei der stehenden Figur des hl. Lazarus besonders auffallend beobachten können. Auch die wie eine schiefe Ebene aufsteigende Wasserfläche der Seelandschaft mit den gleichmässig wie ein ornamentales Motiv gekräuselten Wellen und ohne eigentlichen Horizont durch Berge abgeschlossen, die einfach mit den auf den Bergspitzen stehenden Architekturen im Aufriss oder in schräge Platten zerlegt gemalt wurden, ist noch ganz trecentesk und von der neuen niederländischen Landschaftsmalerei unberührt.

Es ist falsch, dass die Darstellung von mehreren Szenen in einer einheitlichen Szenerie eine Errungenschaft der Renaissance sei, wiederum im Gegenteil ist sie der vorangehenden Kunst seit der altchristlichen Zeit eigentümlich und wurde in der Renaissance nach und nach immer mehr durch die jeder Szene eigene Raumdarstellung ersetzt. Man würde eine solche Behauptung nicht für möglich halten, da es kaum einen ausführlicheren Zyklus von Gemälden des Trecento gibt, wo man nicht mehrere Beispiele für eine ähnliche kontinuirliche Komposition finden würde. So verhält es sich auch mit der gleichzeitigen Einsicht in zwei übereinander gelegene Räume eines Gebäudes. Auch diese Darstellungsart ist kein »Wagnis«, wie sie S. bezeichnet, sondern ein Archaismus und primitiver Behelf, für den es ebenfalls in der Malerei des XIV. Jahrhunderts viele Beispiele gibt, der besonders am Anfang des XV. Jhd. beliebt war, doch um die Mitte des Jahrhunderts schon überall durch eine mehr einem einheitlichen Gesichtspunkte entsprechende Raumdarstellung ersetzt wurde. Die ganzen ineinander geschobenen und übers Eck gestellten Architekturen sind ein Erbgut des Trecento, wo sie besonders für die sienesische Schule charakteristisch sind, sich aber auch in der ganzen abendländischen Malerei verbreitet haben. Ebenso falsch ist die Hervorhebung der perspektivischen Darstellung der Kirchenhalle, als eines Vorzuges, der für eine spätere Ansetzung des Bildes spricht, diese Darstellung beschränkt sich wie in der Malerei des XIV. Jhd. noch immer auf einzelne den Blick des Beschauers in die Tiefe leitenden Horizontalen, welchen jedoch jede Einheitlichkeit fehlt. Das Gebäude müsste in der Wirklichkeit zusammenfallen; zu der konsequenten Darstellung eines Kircheninneren, wie wir es bei Jan van Eyck oder bei Witz finden, führt von dieser Raummalerei noch ein weiter Weg. Und falsch ist es schliesslich, dass der Magdalenen-Altar unter niederländischem Einflusse steht. Dass dies nicht der Fall ist, geht bereits aus all dem hervor, was soeben gesagt wurde, denn gerade die aufgezählten Eigentümlichkeiten wurden von der neuen niederländischen Malerei überwunden. Weder in den Typen noch in den Formen, in der Gewandbehandlung oder Raumdarstellung lässt sich das Mindeste finden, was auf den neuen Stil hinweisen würde. Damit entfällt auch der Hinweis auf den Meister von Flémalle.

Die Kunst des Moser hängt noch ganz und gar mit jenem Stile zusammen, der sich unter italienischem Einflusse in der zweiten Hälfte des XIV. Jhd. überall nördlich der Alpen ausgebildet hat und aus dem eine Reihe von Schulen entstanden ist, über deren Beziehung Urteile zu fällen voreilig wäre, solange ihre Geschichte nicht im einzelnen erforscht wurde.

So ist die Datirung des 3. Kap. ebenso unrichtig und willkürlich als die künstlerische Genealogie des 1. und die Bestimmung des 2. Kap., womit jedoch keinesfalls alle Gravamina erschöpft wären, denn es gibt in dem Buche noch eine Fülle von Bemerkungen, die verdienen würden, richtiggestellt zu werden. Dabei handelt es sich keinesfalls darum, den Ansichten S.s andere gleichwertigere oder vermeintlich richtigere entgegenzustellen, sondern darum, dass dem Buche die wichtigsten Voraussetzungen einer wissenschaftlichen Untersuchung mangeln, die Kenntnis der Monumente und der Literatur und eine wissenschaftliche und methodische Verknüpfung der feststellbaren Tatsachen. Aus diesem Grunde widmeten wir dem Buche eine so lange Besprechung, um daran zu demonstrieren, woran es noch in der Kunstgeschichte vielfach fehlt.

Und nun noch einige Worte über die allgemeine Theorie, der zuliebe, wie es scheint, das Buch S.s geschrieben wurde. Aus dem Gesagten dürfte es bereits ersichtlich sein, dass sie, soferne sie in dem vorliegenden Buche angewendet wurde, den Tatsachen nicht entspricht und allgemeine historisch ästhetische Lehren, welche nicht auf dem tatsächlichen entwicklungsgeschichtlichen Sachverhalt aufgebaut sind, haben mit der kunstgeschichtlichen Forschung nichts zu tun. Immerhin mag hier noch darauf hingewiesen werden, dass die Theorie von vornhinein als ein Verkennen oder Nichtkennen der einfachsten Faktoren der wirklichen geschichtlichen Entwicklung der spätmittelalterlichen Malerei bezeichnet werden kann. Es ist unzweifelhaft, dass besonders die deutsche Malerei des XV. Jh. mancherlei Anregung und auch einzelne Formen und Motive aus der gleichzeitigen Skulptur übernommen hat, etwa wie wir einen unmittelbaren plastischen Einfluss auch bei Michelangelo beobachten können, doch ganz falsch ist es zu behaupten, dass die Darstellungsprobleme und Ziele oder die grundlegenden formalen Normen der Malerei des XV. Jahrhds. der Plastik entnommen wurden. In Bezug auf sie gibt es nicht nur keine Unterbrechung sait der Trecento-Malerei, sondern man kann sie in ununterbrochener Herausbildung bis zu ihrer Entstehung im Altertum zurückverfolgen. Die Behauptung, dass die mittelalterliche Wandmalerei nur flächenhaft war, ist ein Irrtum, der wohl bei Janitschek noch erklärlich war, doch seitdem längst und oft widerlegt wurde. Ebenso unrichtig ist es, wenn »das Malerische« als eine Besonderheit der Miniaturen hingestellt wird. Die dreidimensionale Darstellung der Objekte, der grössere oder kleinere plastische Gehalt der Figuren und der Grad der Raumdarstellung sind nicht Eigenschaften, die bestimmten Kunstzweigen als etwas Äusseres und Willkürliches anhängen, sondern allgemeine von der Entwicklungsstufe der ganzen Kunstperiode abhängigen Normen des künstlerischen Schaffens.

Wien. Max Dvořák.

Bernhard Berenson, the drawings of the Florentine Painters classified, criticised and studied as documents in the history and appreciation of Tuscan art. With a copious catalogue raisonné. London John Murray 1903 Gr.-Fol. Vol. I, V., 330 SS. und 72 Tafeln in farbigem Lichtdruck, Vol II, 200 SS. und 108 Tafeln in farbigem Lichtdruck.

— — the study and criticism of Italian art, London Georg Bell and Sons 1901, 8°, XIII und 152 SS. und 43 Tafeln in Zinkdruck.

— — the study and criticism of Italian art, second series London Georg Bell and Sons 1902, 8°, VIII und 152 SS. und 42 Tafeln in Zinkdruck.

— — Lorenzo Lotto, an essay in constructive art criticism, revised edition with additional illustrations, London Georg Bell and Sons 1901, 8°, XXI und 292 SS. und 62 Tafeln in Zinkdruck.

Bernhard Berenson gehört zu den markantesten Persönlichkeiten, die auf dem Gebiete der Kunstgeschichte arbeiten. Das Erscheinen seines lange erwarteten, grossen Werkes über die Handzeichnungen der florentinischen Künstler fordert auf, seine Tätigkeit im Ganzen zu überblicken, was jetzt um so besser geschehen kann, als er dem Erscheinen dieses Lebenswerkes in den beiden vorhergehenden Jahren eine Sammlung seiner zerstreiten kleineren Arbeiten in zwei Serien und eine neue Auflage seines bekannten Buches über Lorenzo Lotto vorhergehen liess. Die gesammelten Aufsätze enthalten teils Untersuchungen von fundamentaler Bedeutung, teils behandeln sie minder wichtige Fragen, in denen der Autor seinen ganzen Scharfsinn zeigen kann, teils sind es allgemeine Betrachtungen eines geistreichen Mannes über verschiedene Kapitel der Kunstgeschichte. Berenson hatte sich frühe an Morelli angeschlossen, in seinem Sinne weitergearbeitet, es ist daher von besonderem Interesse, dass er unter dem Titel „Rudiments of Connoisseurship“ (II. Series S. 145 ff.) eine Theorie der Gemäldebestimmung gibt. Hatte Morelli einfach die Tatsache festgestellt, dass gewisse Formungen gewisser Körperteile bei bestimmten Künstlern immer in derselben Art wiederkehren, so weist Berenson den Grund davon auf. Er zeigt, dass solche, deren Ausdruck sich leicht verändert, wie die Augen, oder solche, deren Haltung der Mode näherliege, wie der Mund, die einen die beweglichen, wegen ihrer beständigen Individualisirung, die andern, die nach der Mode bewegten, wegen ihrer zeitweiligen Uniform schwerer eine für den einzelnen Künstler bezeichnende formelhafte Gestalt annehmen, als etwa die Ohren oder als die Hände, an denen so viele Kurven zusammentreffen, dass bei ihrer Darstellung sich leicht bestimmte Gewohnheiten in der Ausführung festsetzen. Geht Berenson auf diese Weise alle Teile des Gesichtes, der Gestalt und Draperie und der Umgebung der Figuren durch, so kommt er zu dem Schlusse, dass die einzelnen Teile der Figur charakteristisch für den Künstler werden im Verhältnisse, als sie erstens nicht Vehikel für den Ausdruck sind, zweitens als sie nicht die Beobachtung auf sich lenken, drittens als sie nicht durch die Mode kontrollirt werden, und viertens als sie durch ihre Gestalt die

Gewohnheiten bei der Ausführung begünstigen. Man wird gerne zugestehen, dass Berenson die Theorie Morellis mit dieser kleinen Abhandlung, die er leider nicht so weit, wie er es ursprünglich beabsichtigt hatte, durchführte, fester begründet und gefördert hat. Wenn er jedoch hier und an anderen Orten immer wieder betont, dass der wichtigste Entscheidungsgrund für die Bestimmung die Betrachtung der Qualität des vorliegenden Kunstwerkes sei, so führt er uns durch die Betonung dieser subjektiven Elemente wieder hinter Morelli zurück, der durch Beobachtung von objektiven Elementen die Bestimmung von Kunstwerken von dem subjektiven Meinen des Beschauers unabhängig machen wollte. Bei einem Manne wie Berenson hat diese subjektive Methode, es ist die alte die Waagen z. B. und alle älteren Kenner anwendeten, keine Gefahr, aber wir haben es jüngst erlebt, dass Herbert Cook aus solchen subjektiven Gründen das von Morelli gereinigte Werk des Giorgione wieder auf mehr als 60 Stücke hinaufbringen zu können geglaubt hat. Niemand hat die objektive Methode mehr gefördert als Berenson durch seine erfolgreichen Untersuchungen, er sollte daher nicht aus einer Laune, die die Freude an seinem feinen Kunstgefühle nicht zurückhalten kann, solche völlig unnötige Restriktionen einer gesunden objektiven Methode vornehmen, die endlich die Bestimmung von Bildern jedem, der an anschaulicher Erkenntnis Anteil und Freude hat, so evident erscheinen lassen muss wie eine naturwissenschaftliche Beobachtung. Bei der Forschung wird natürlich die Subjektivität des Forschers, das heisst der Grad seiner Begabung wichtig sein, die Darstellung muss aber schliesslich zu jenem Grade der Gewissheit gelangen, dass das Resultat nicht mehr dem einzelnen Forscher wegen seiner höheren Begabung geglaubt wird, sondern durch die Fülle und Treffsicherheit der beobachteten Einzelnheiten evident wird.

Die zweite Serie bringt auch noch eine Abhandlung über eine Reihe von bisher unbekannten Malereien Masolinos, die Berenson aufgefunden und von denen er drei abbildet (S. 77 ff.). Sie gehen genau mit den Fresken von S. Clemente in Rom und mit der Erweckung der Tabitha und was sonst von dieser Art in der Brancaccikapelle ist, zusammen, zeigen einen liebenswürdigen, tief fühlenden Künstler, der noch mit einem Fusse im Trecento steht, und weit entfernt ist von der plastischen Gewalt und der fortgeschrittenen Lichtbehandlung Masaccios, wie sie besonders in den kleinen Predellastücken in Berlin zutage treten, der Meisterleistung Masaccios, in der er schon die ganze Entwicklung des Jahrhunderts vorausnimmt. Ein wichtiges Stück, das Berenson gefunden, bildet er nicht ab. Er entdeckte in der grossen Halle des Palastes in Castiglione d'Olona, dessen vier Wände einst ganz mit Fresken bedeckt waren, während jetzt drei angeweisst sind, eine vierte Wand mit einem Landschaftsbilde einer Alpenkette mit einem breiten Bergstrom, der sanft zur Ebene herabfliesst, von der Hand des Masolino. Eine Entdeckung, die unsere Anschauung von der Entwicklung der Landschaftsmalerei mächtig zu ändern bestimmt ist. Man sollte glauben, dass diese grosse Vermehrung von Masolinos Arbeiten endlich aller Welt klar machte, was in Rom und Florenz von Masolino erhalten sei.

Ebenfalls in demselben Bande der Meisterstücke von Berensons Arbeiten vereinigt, ist eine Abhandlung über Alessio Baldovinetti und die neuange-

kaufte Madonna in Louvre, die dort Piero della Francesca zugeschrieben wird, aber wie Berenson richtig erkannte, von Baldovinetti herrührt (S. 23 ff.). Berenson stellt seine Arbeiten zusammen, schildert seine künstlerische Herkunft von Domenico Veneziano. Er geht aber zu weit, wenn er diesem letztgenannten Künstler die herrliche Madonna abspricht, die er selbst zu besitzen das Glück hat — abgebildet auf Seite 31 — und sie dem viel weniger feinen Alessio zuschreibt. Sehr glücklich ist die einflussreiche Bedeutung Alessio's und besonders sein Vermögen, die Weite des Raumes wiederzugeben, hervorgehoben. Eine Abhandlung, die „amico di Sandro" (I. 46 ff.) betitelt ist, hebt die Werke eines dem Botticelli nahestehenden Künstlers aus der Menge der gleichartigen hervor, und ist wie eine andere, einen Schüler Ghirlandaios behandelnd, die inzwischen unter dem Titel „alunno di Domenico" im Burlington-Magazine erschienen, in erweiterter Gestalt in das grosse Werk über die florentinischen Zeichnungen aufgenommen. Von grossem Scharfsinn zeigen die Untersuchungen über das Sposalizio in Caën, (II. 51 ff.), und über ein Altarbild von Girolamo da Cremona. In der ersten beweist er, dass das bekannte Bild in Caën, das als ein Werk des Perugino und als Vorbild für Raffaels Werk in Mailand galt, von dem Spagna herrührt, der Raffaels Komposition vergröberte, in der anderen wird als der richtige Autor eines Altarbildes im Dome zu Cremona, das früher Mantegna hiess, später einem Lokalmaler Lorenzo da Viterbo zugeschrieben war, der graziöse Miniaturist Girolamo da Viterbo erkannt, der sich unter dem Einflusse von Mantegnas Fresken in Padua ausbildete: so dass also die alte Bestimmung richtiger war, als die der letzten Jahre, die sich auf falsche Ausdeutung von Urkunden stützte. Mantegna selbst ist vertreten durch eine Studie über seine Zeichnungen (I., 49), von der Kristeller, der in seinem Buche über Mantegna echtes und falsches kunterbunt gibt, viel hätte lernen können; denn sie ist schon vor geraumer Zeit veröffentlicht worden. Beiden Autoren ist eine Zeichnung im Louvre entgangen, die, soviel ich weiss, niemals ausgestellt war, sie würde sich als zwölfte der Berenson-Liste anschliessen. Es sind nackte Putti, die nach einem antiken Motiv mit einer Maske spielen. Bei einer anderen Studie über Kopien nach verlorenen Originalen Giorgiones (I., 70) kann ich in wenigen Punkten mit dem Autor übereinstimmen. Die beiden Hirten in Pest sind gewiss nur das Stück einer Kopie nach einem Jugendbilde Giorgiones, das Stück mit Orpheus und Euridice im Seminario Vescovile zu Venedig, das schon Morelli dem Giorgione zuschrieb, worin ihm Berenson folgt, scheint mir viel später zu sein, von einem Schüler des Tizian, der die Landschaft auf der Venus del Prado im Louvre vollendete, und ebenso wenig hat die Euridice in Bergamo mit ihm zu tun, deren Zickzackbewegung das gerade Gegenteil von Giorgiones stetiger Umrisslinie ist. Der Seesturm in Venedig, der in jüngster Zeit wie von Berenson so von anderen mit einer gewissen Hartnäckigkeit für Giorgione in Anspruch genommen wird, ist von Paris Bordone; er wurde bei ihm lange nach Giorgiones Tode bestellt. Ich werde die Urkunde an anderer Stelle veröffentlichen. Was das Porträt aus der Sammlung Doetsch betrifft, das ich nie gesehen habe, ist es, wenn ich nach Berensons Abbildung urteilen darf, ein Original von Licinio, und das wunderschöne Frauenbildnis bei Herrn

Crespi in Mailand sicher von Tizian. Nicht etwa, weil sich gefunden hat, dass sein Name einmal daraufgemalt und dann wieder abgewaschen wurde, sondern weil es nicht nur in der ganzen Auffassung, sondern auch in den Details der Technik mit Tizians Jugendbildern übereinstimmt wie mit dem Dogenbildnis im Vatikan. In einer Anmerkung des Wiederabdruckes dieser Arbeit, die zuerst in der Gazette des Beaux-Arts erschienen war, teilt Berenson meine Meinung mit, dass die Halbfigur des David mit dem Haupt des Goliath in der Galerie von Wien ein ganz übermaltes Original Giorgiones sei. Das hat sich inzwischen bestätigt. Der Herr Oberstkämmerer Graf Abensperg-Traun hatte die gütige Erlaubnis gegeben, dass das Bild unter meiner Aufsicht gereinigt werde. Die Übermalung ging leicht herunter, und es erschien ein fast völlig unverletztes — nur in den Locken ist es etwas beschädigt — Original von Giorgione, das nun eines der glänzendsten Bilder der kaiserlichen Galerie ist. Höchst beachtenswert ist eine Kritik der venezianischen Bilder von Tizian, die 1895 in der New Galery in London ausgestellt waren (II., 91). Sie enthält eine Reihe der glücklichsten Bestimmungen und ist durch gute Abbildungen meist schwer zugänglicher Bilder geschmückt, worunter Giorgiones Schäferknabe in Hampton Court genannt werden kann, dem nun der Wiener David wie ein älterer Bruder gleicht.

Von Spezialuntersuchungen wäre noch anzuführen eine über ein Bild von Filippino in Boston und die ausgezeichnete Zurückführung eines Kartons, der für das British Museum als Raffael gekauft wurde, auf Brescianino. Von den Aufsätzen allgemeinen Inhalts wollen wir den über Correggio hervorheben, in dem die Bedeutung betont wird, die Dosso Dossi für seine Jugend hatte.

Berensons stärkste Seite ist jedenfalls seine ausgebreitete Monumentenkenntnis, seine scharfe Beurteilung jedes einzelnen Kunstwerkes und der weite Blick für künstlerische Zusammenhänge. Die künstlerische Analyse und das künstlerische Wachsen und die Beobachtung des künstlerischen Wandels unter verschiedenen Einflüssen ist auch der Hauptinhalt seines interessanten Buches über Lotto. Man könnte sagen, er skeletirt Künstler und Kunstwerk, lässt nur das künstlerische Gerüste über, den Zusammenhang aber, den das Kunstwerk durch Zweck und Inhalt mit der übrigen Welt hat, übergeht er. Die ganze Persönlichkeit, aus der man ja den Künstler nicht wie ein Extrakt hervorziehen kann, weil sie ein Mensch mit Knochen und Fleisch ist, interessirt ihn nicht weiter, oder er will ihr nicht ganz gerecht werden. So war es in der ersten Auflage seines Lotto gewiss ein Verfehlen, Lotto zu einem Gesinnungsgenossen der Reformation zu machen, Lotto, in dem der Geist der mittelalterlichen dominikanischen Allegorik in später Zeit vereinzelnt wieder auflebte. Dieses schroffe Missverständnis ist in der zweiten Auflage getilgt. Der sachliche Inhalt seiner Bilder, der aus seiner Freundschaft mit Geistlichen und Mönchen erwuchs, ist auch jetzt noch wenig untersucht und erklärt; so z. B. das schöne Altarbild von Cingoli, das eine Verherrlichung des Rosenkranzgebetes darstellt, dessen Zusammenstellung die mittelalterliche Überlieferung dem hl. Dominikus zuschrieb. Unten kniet der Heilige, umgeben von Lokalheiligen, die Madonna reicht ihm die Rosenkranzschnur, Engel beschütten ihn mit Rosenblüten, die sie gesammelt hatten, als sie von einem

blühenden Rosenstrauche niederfielen, auf dem fünfzehn Tondi mit Darstellungen der Anrufungen Mariae aus diesem Gebete hängen. Die übermässige Betonung des Einflusses von Alvise Vivarini auf die venezianische Malerei und die Unzahl seiner angeblichen Schüler ist stehen geblieben. Sonst aber ist das bedeutende Buch durch Aufnahme von neu als Arbeiten Lottos erkannter Bilder und durch neue Abbildungen vermehrt.

Die Krone von Berensons Leistungen bildet sein neues Werk über die Zeichnungen toskanischer Künstler. Erst ein Wort über die Anlage. Der erste Band enthält Abhandlungen über die einzelnen Künstler, von denen sich Zeichnungen erhalten haben, in chronologischer Ordnung, der zweite enthält ein, so weit es erreichbar war, vollständiges Verzeichnis der erhaltenen Zeichnungen in öffentlichen und privaten Sammlungen in alphabetischer Anordnung der Künstler; die Tafeln laufen in chronologischer Ordnung durch beide Bände. Es ist ein Werk, das für die florentinische Kunst von derselben fundamentalen Bedeutung ist, wie einst das Werk Cavalcaselles, in dem die Gemälde und Fresken zuerst gesammelt waren. Die Entwicklung eines Künstlers nicht nur durch seine ausgeführten Werke, sondern auch durch seine Zeichnungen bis auf den ersten Gedanken zu den Werken durchzuführen, ist bisher nur vereinzelt versucht worden. Thausing in seinem Dürer hat das zum erstenmale ernstlich durchgeführt, er hatte aber nur ein beschränktes Material vor sich. Hier ist das in noch nie gesehener Weise geleistet, natürlich am besten bei den späteren Künstlern, wo ein reicheres Material vorlag. Das Meisterstück ist die Behandlung Andreas del Sarto. Hier ist durch die Fülle der Werke und Zeichnungen dargelegt, wie dieser Maler, beginnend mit emsigen Naturstudien und einfacher Empfindung für die Komposition, sich an dem Beispiele Michelangelos emporrankt und immer reicher und bedeutender in seinen Darstellungen wird, ohne seine ursprüngliche Natur zu verleugnen. Es ist eine unübertreffliche Analyse eines Künstlers und bestimmt, einen Einschnitt in die Behandlung solcher Themen zu machen. Bisher hatte nur Thausing den Versuch gemacht, bei Aufbau eines Künstlerlebens für die innere Entwicklung die Zeichnungen als beständige Zeugnisse anzurufen, er hatte aber wie gesagt mit beschränktem Materiale arbeiten müssen. Dürers Zeichnungen waren damals weder gesammelt noch veröffentlicht und ihm war es unmöglich gewesen, die Sammlung vorzunehmen, er war daher auf das Material angewiesen, das ihm zunächst lag. Was Andrea voraus geht und was ihm folgt, Michelangelo und seine Schüler und Pontormo und sein Anhang, ist ebenso bedeutend. Für die Kenntnis Michelangelos ist Berensons Werk von einschneidender Bedeutung. Mit dem grössten Aufwande von beharrlichem Fleisse und eindringendem Verständnisse ist die Vorbereitung zu seinen Hauptwerken dargelegt. Zuweilen geht der Autor in der Kritik zu weit, wenn er z. B. den Nachzeichnungen nach den Skizzen zum Grabmal in Florenz und Berlin jeden Wert abspricht; er hält sie für blosse Phantasien. Aber besser so, als den ganzen Mist von Fälschungen unberührt zu lassen. Es war da mit starker Hand ein Augiasstall zu reinigen. Der Scharfsinn, mit dem die Arbeiten der Schüler von denen des Meisters gesondert sind und auseinandergehalten werden, verdient Bewunderung. Das ist auch methodisch die schönste Partie des Buches. Hier verlangt nicht der Autor als Kenner Vertrauen, sondern er löst das schwierige

Problem, die Überzeugung, die er gewonnen, durch Mitteilung von aneinandergereihten Einzelnheiten auf den Leser zu übertragen. Die Theorie Morellis, durch Aufsuchen objektiver Kennzeichen den Künstler zu bestimmen, ist hier mächtig gefördert. Bei Sebastian del Piombo wird der Leser von Zeichnung zu Zeichnung, Schritt für Schritt durch Anfügung von Kennzeichen weitergeführt und schliesslich völlig überzeugt entlassen. Es freut mich, dass mir Berenson in der Aussonderung einzelner Zeichnungen Sebastians aus denen, die Michelangelo zugeschrieben waren, die ich in einem der letzten Bände des Jahrbuches der preussischen Kunstsammlung vornahm, völlig beistimmt; dagegen verspottet er mich, weil ich mir bei Besprechung der Zeichnung mit dem Kopfe Leos X. in Chatsworth erlaubt hatte, anzudeuten, dass das Porträt getroffen scheint, als einen Banausen. Ich bekenne offen, ich bin so innig mit dem gesunden Menschenverstande befreundet, und auf diese Bekanntschaft, die mich wahrscheinlich bei den überfeinen Ästhetikern in Verruf bringt, so stolz, dass mir das Getroffensein stets als die erste Anforderung eines Porträts erscheinen wird, wogegen alles andere Gute und Schöne weit zurücksteht. Gewiss hat Berenson die Berechtigung dazu, sich seines reichen Geistes und seines eindringlichen Kunsturteiles zu erfreuen, und niemand sollte es ihm übelnehmen, wenn er sich laut desselben rühmt. Aber zuweilen preist er seine Feinheit etwa in der Art der Stoppnadel in Andersons Märchen, und das wäre gar nicht nötig, ja diese Überzeugung von seiner ganz besonderen Feinheit schädigt einzelne Partien des grossen Werkes merklich. Es liegt zwar in der ersten Hälfte des Werkes, das die Quattrocentisten behandelt, nicht weniger Arbeit und Kenntnis aufgehäuft als in der zweiten; die Aussonderung einzelner Individualitäten wie des Freundes Sandro Botticellis, eines Schülers und eines Genossen Ghirlandajos, die Darstellung Piero di Cosimos und so vieler anderer steht den besten Partien der zweiten Hälfte nicht nach, aber dennoch wirkt das Ganze deshalb nicht so erfreulich, weil hier Berenson nicht als der souveräne Geist erscheint, der objektiv über seinem Stoffe steht, sondern als der Priester einer ästhetischen Gemeinde von Anbetern des Quattrocento und als solcher erst priesterlich subjektiv Zeichnungen, Künstler und Kunstperioden aburteilt. Er irrt, wenn er diese Urteile als einer höheren ästhetischen Kategorie entsprungen betrachtet, als es eine historisch bedingte wäre, weil eben dieses ganze übertreibende Hinaufschrauben des Quattrocento ein historisches Produkt ist. Die Kunstfreunde des 18. Jahrhunderts hatten die Theorie einer Musterkunst aufgestellt, die sie in der griechischen Antike zu besitzen glaubten. Als man sich auch an den noch nicht völlig ausgeblühten Werken dieses Stiles zu erfreuen begann, traten die Romantiker auf, verlegten diesen Kultus auf die naturalistischen Werdezeiten der modernen Malerei und verketzerten, wie es fanatisirte Rauchfassschwinger immer mit allem tun, was nicht innerhalb des Kreises ihres Kultus fällt, die reifen Zeiten der modernen Kunst. Bei all seinem Verstande und weiten Urteile steht Berenson noch vielfach innerhalb dieses Kreises. Was soll der Versuch, uns den sinnlich-süsslichen Rokokodrechsler Antonio Pollaiuolo, der aus der menschlichen Figur einen Schnörkel machte, als einen grossen Künstler aufzudisputiren, oder zu sagen, die florentinische Kunst sank herab bis zu Cigoli und Carlo Dolce. Cigoli sind eben in der

Evolution der Kunst andere Probleme zugefallen als Pollaiuolo. Er war einer der ersten Künstler, der Bewegung und Stimmung der Landschaft wiedergab. Wer vor ihm hatte die Brandung eines wogenden Sees in einem grossen Bilde wiederzugeben vermocht oder nur gewagt, wer das blasse Licht des anbrechenden Morgens, wie auf der Auferstehung in Arezzo, wo hinten im Garten die Maria dem Engel im weisslichen Schimmer der ersten Frühe begegnet, das im dunklen Hintergrunde nochmals von einer Quelle rückgeworfen wird. Wer hätte eine solche Landschaft damals selbst im Norden versucht? Ist das nicht ein tieferes Versenken in die Natur, als es Pollaiuolo auf seinem Gebiete je vermochte? Und Carlo Dolce gegen Lorenzo di Credi als Künstler gehalten — schwankt da nicht die Wage? Ist z. B. Dolces Porträt des Knaben im bunten Rocke im Palazzo Pitti nicht ein erfreulicheres Kunstwerk als alle die Bilder des faden Lorenzo? Wenn Berenson gegen Cigoli ungerecht ist, so kommt das daher, dass ihn fast ausschliesslich die Bewältigung der menschlichen Figur interessirt, worin Cigoli nichts neues gebracht hat. Raumprobleme, Landschaft, Komposition treten dagegen zurück, wenigstens in dem Hauptwerk, denn in den Studien weiss er die Verdienste Baldovinettis in Bezug auf die Raumgestaltung vollständig zu würdigen. Nirgends ist die Rede davon, dass die Quattrocento-Künstler in der Geschichte der Menschheit eine noch ganz andere Stellung einnehmen als die von Fabrikanten meist langweiliger Bilder. Durch ihre unausgesetzte Bemühung vielfach wissenschaftlicher Art, alles darstellbar zu machen, haben sie den Boden für die Naturwissenschaft geebnet, die ohne sie sich nicht so hoch hätte erheben können, sie haben sich dadurch unter die grössten Wohltäter der Menschheit eingereiht. Von so wichtigen Menschen nichts zu hören, als ob ihre Linien mehr oder minder gefällig seien, verdriesst am Ende. Auch ihre Rangordnung würde nach dieser Richtung eine andere, dem Anatomielehrer Pollaiuolo wird seine Bedeutung Niemand bestreiten wollen. Wären die Quattrocentisten nichts als Reizmittel für gelangweilte Kalobiotiker, so könnte sie, von mir aus, gleich der Teufel holen, zusammen mit ihren Bewunderern. Der Mann, in dem alle diese wissenschaftlichen Bestrebungen des Quattrocento gipfeln, Lionardo, so vortrefflich seine Darstellung durch Berenson ist, baumelt deshalb bei ihm gleichsam ohne festen Boden in der Luft. Weil Berenson die Kunst als ästhetisches Genussmittel in Flaschen abzieht, versteigt er sich sogar zu der Behauptung, es sei nicht nötig, zu verstehen, was Lionardo damit ausdrücken wollte, es genüge, den Reiz ihrer Linien wirken zu lassen. Jedermann anzuhören, der zu uns spricht, gebietet die Höflichkeit, und keiner würde zufrieden sein, wenn wir ihm sagten, wir hätten auf seine Rede nicht aufgemerkt, uns habe nur der Klang seiner Stimme Freude gemacht. Einem grossen Künstler wie Lionardo sollten wir nicht das schuldig sein, was wir jedem Laffen in der Gesellschaft zugestehen, aufzufassen, was er uns sagen will? Bei den Quattrocento-Zeichnungen, zumeist bei den frühesten, arbeitet Berenson fast ausschliesslich mit Werturteilen. Das wichtigste, wie etwa die anatomischen Zeichnungen des Pollaiuolo, kommt da zu kurz. So wunderbar unsere Wissenschaft weiterführend die späteren Partien des Buches sind, so rückschrittlich ist dieses subjektive Herumreden am Beginne. In diesen ästhetischen Verzückungen geht Berenson so weit zu

sagen, er sei zu kostbar, um sich je mit Künstlern zweiter Ordnung, wie den Carraccis, zu befassen. Da tut er sich selbst entschieden Unrecht. Die Leute, die er in seinen Studien behandelt, stehen an künstlerischer Bedeutung mit geringer Ausnahme hinter den Carraccis nicht etwa an dritter Stelle, sondern wie der Spagna und der cremonesische Miniaturist an dreiundfünfzigster. Berenson hat sie jedoch behandelt, weil er wie jeder andere Forscher, der es mit seiner Wissenschaft ernst meint, dort eingegriffen, wo er eine Lücke ausfüllen konnte, ganz unbekümmert, ob er nicht zu fein sei für solche Dinge. Wo es not tut, näht die Stoppnadel gut, sie setzt nur Rost an, wenn sie in den Wolken stochert.

Die Bestimmung der einzelnen Zeichnungen zu besprechen wäre verfrüht, es wird noch Zeit genug dazu bleiben, denn Niemand wird mehr von toskanischer Kunst handeln können, ohne sich mit dem monumentalen Werke Berensons auseinanderzusetzen. Es steht da als ein Markstein in der Geschichte der neuen Kunst und sein Autor an einer ersten Stelle auf ihrem Arbeitsfelde.

Wien. Franz Wickhoff.

Adolph Goldschmidt, Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur in der Übergangszeit vom romanischen zum gotischen Stil. 47 Seiten Text in 4° mit 3 Tafeln in Lichtdruck und 45 Textabbildungen. Berlin 1902. G. Grotescher Verlag.

Im Gegensatze zur politischen Geschichte blieb die Geschichte der Kunst im Mittelalter lange Zeit ein völlig steriles Gebiet, so dass man fast geglaubt hätte, dies liege an der Materie. Während man schon längst über die Geschichte der Kunst im 15. und 16. Jahrhundert einen ziemlich guten Bescheid wusste, blieb man bei der Erforschung der mittelalterlichen Kunst im ganzen und grossen unglaublich lange bei einer unglaublich oberflächlichen Auffassung des geschichtlichen Sachverhaltes stehen. Wie lange hat es trotz dem seit den Anfängen der Romantik stets wachsenden Interesse für die Kunst des mittelalterlichen Altertums gedauert, bis man nur erkannt hatte, wo sich die allerwichtigste Wendung in der Geschichte der mittelalterlichen ja der ganzen christlichen Kunst, die Entstehung des gotischen Stiles vollzogen hat. Die Hauptschuld daran mag das Nachleben der klassizistischen Kunstanschauung haben, die bis auf den heutigen Tag nicht aus der kunstgeschichtlichen Literatur verschwunden ist und die wohl einen gewissen Leitfaden durch die Geschichte der Quattrocento- und Cinquecentokunst bot, an den sich bequem alle Untersuchungen bis zu der inhalts- und zwecklosesten Dissertation angliedern konnten, die jedoch absolut versagte, sobald man sich ihrer in der Kunst der vorangehenden Kunstperioden bedienen wollte. Entweder begnügte man sich damit, das ganze Mittelalter als eine Vorstufe zu bezeichnen zu den Dingen, die später folgten, man sprach von den erstarrten byzantischen Formeln u. s. w., oder man suchte darin das, was dem philosophischen oder politischen Credo des Autors entsprochen hat, wie etwa die Anfänge einer nationalen Kunst u. s. w. Forscher, die sich der eigentlichen und einzigen wissenschaftlichen Aufgabe

einer geschichtlichen Untersuchung bewusst gewesen sind, scheiterten an der mangelhaften Organisation der Forschungsarbeit auf diesen Gebieten und vor allem an der Unzulänglichkeit des Materials, welches sie heranziehen konnten. Das änderte sich erst, als man die ästhetische Betrachtung der mittelalterlichen Kunst aufgegeben und als man begonnen hat nach dem Vorbilde der übrigen geschichtlichen Wissenschaften dogmenlos jenen Problemen nachzugehen, die sich aus dem womöglich lückenlos gesammelten und wissenschaftlich untersuchten Denkmäler- und Quellenmaterial ergeben haben. In der Geschichte der mittelalterlichen Baukunst bedeutet die grosse Publikation Bezolds und Dehios einen solchen Wendepunkt, in der Geschichte der mittelalterlichen Skulptur die Untersuchungen Vöges, Weeses, Goldschmidts, in der Geschichte der mittelalterlichen Malerei die Arbeiten Öchelhäusers, Vöges, Goldschmidts, Swarzenskis.

Als eine Musterleistung der wissenschaftlichen Behandlung von Themen aus dem Gebiete der mittelalterlichen Kunst müssen die drei Abhandlungen Goldschmidts über die sächsische Skulptur in der Übergangszeit vom romanischen zum gotischen Stil bezeichnet werden, die zuerst einzeln in dem Jahrbuche der königl. preuss. Kunstsammlungen, später vereinigt in dem vorliegenden Buche erschienen sind.

Auf Grundlage der ausgedehntesten Kenntnis aller wichtigen und für diese Fragen in Betracht kommenden Monumente annalysirt Goldschmidt in den ersten zwei Abhandlungen die Denkmäler der sächsischen Plastik vom 12. Jahrhundert bis zum vierten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts und gelangt zu dem Ergebnisse, dass man in dieser Periode drei aufeinanderfolgende Stile unterscheiden kann, „den ersten den grössten Teil des 12. Jahrhunderts einnehmenden, ohne feinere Modellirung der Formen, mit meist nur eingravirten Faltenlinien, steif und schematisch in den Bewegungen mit ausdrucklosen Köpfen, den zweiten, mit der Neigung zu stark bewegter paralleler Fältelung in der Gewandung, tiefer ausgearbeiteten und sich überschneidenden Formen, mit ausdruckvollen und schärfer charakterisirten Köpfen in der Zeit von 1190—1210 ungefähr, und den dritten mit stärkster Bewegung, gewaltsamen, eckigeren Faltenmotiven und künstlicher Zerknitterung. Die Zeit 1220—1230 scheint hierfür den Höhepunkt zu geben". Das Wichtigste vielleicht an der Untersuchung G.s ist der Nachweis, woher die Anregung gekommen ist, durch welche diese Stilwandlungen verursacht wurden. Der Fortschritt zu einer natürlicheren Auffassung der Formen, welcher für den zweiten Stil charakteristisch ist, geht, wie Goldschmidt bis zur Evidenz nachgewiesen hat, auf Anregungen durch Werke der byzantinischen Kleinkunst zurück, in welchen man jene Motive und Lösungen fertig gefunden hat, die das Ziel des damals überall bemerkbaren Strebens und Suchens der Skulptur (und auch der Malerei) nach grösserer Lebendigkeit und Naturwahrheit gewesen sind. Eine geschichtliche Wissenschaft, in der grosse mit ja oder nein zu beantwortende allgemein gefasste »Fragen« im Vordergrunde des Interesses stehen, steckt noch in den Kinderschuhen. So verhält es sich mit der byzantinischen Frage, in der noch vor kurzem ein jeder Kunsthistoriker »ein Glaubensbekenntnis« abzulegen hatte, wo es doch zweifellos sein muss, dass es zumindesten ebensoviel, »byzantinische Fragen« gibt, als Stadien in der Stilentwicklung der mittelalterlichen Kunst, wobei bei einem jeden

einzelnen Falle das Verhältnis des abendländischen Kunstschaffens zu dem östlichen Repositorium der antiken Überlieferung neu untersucht werden muss. Als ein methodisch einzig dastehendes Beispiel, wie eine solche Untersuchung zu machen ist, kann aber die Abhandlung Goldschmidts bezeichnet werden. Die Wandlung zum dritten Stile, die sich ungefähr zwischen den Jahren 1210 und 1220 vollzogen hat, wurde durch den neuen französischen monumental plastischen Stil veranlasst. In glänzender Weise ist es G. gelungen, das erste Werk zu rekonstruiren, in dem der französische Einfluss nach Sachsen gelangte und das uns auch erkennen lässt, woher er gekommen ist. G. weist nach, dass die jetzt zerstreut und als planlos benützten Versatzstücke im Chore des Domes von Magdeburg befindlichen Skulpturen die Teile eines einst geplanten Portales bilden, und dass dieses Portal fast vollkommen ikonographisch, wie stilistisch mit dem westlichen Hauptportal von Notre Dame in Paris übereinstimmt. So werden wir auf die unmittelbaren Wege geleitet, auf welchen die neue Kunst nach Sachsen gelangte. Von dem französischen Einflusse auf den nichtfranzösischen Gebieten der gotischen Kunst konnten wir dasselbe wiederholen, was wir über den byzantinischen Einfluss sagten, und auch hier schlägt die Untersuchung G.s den einzig möglichen und richtigen Weg ein. Im letzten Aufsatz weist G. nach, dass der ikonographische Inhalt der Freiberger goldenen Pforte, über dessen Deutung man sich viel den Kopf zerbrochen hat, einfach dem Dekorationsprogramm entspricht, welches allgemein bei dem Skulpturenschmuck der französischen Marienkirchen durchgeführt wurde, woraus wir wohl schliessen können, dass nebst literarischen Anregungen auch eine Atelierüberlieferung bei der Wahl der Darstellungsstoffe für den Skulpturenschmuck der grossen Kathedralen bestimmend eingewirkt hat. Welchen Gewinn dieser Nachweis bedeutet, wird jedem klar sein, der sich mit den einschlägigen Fragen beschäftigte. Stilistisch bedeutet die Freiberger Pforte die Fortsetzung der Entwicklung, die in den ersten zwei Aufsätzen festgestellt wurde. Auch bei ihrem Urheber lassen sich noch dieselben byzantinischen und französischen Einflüsse nachweisen, die letzteren jedoch nur aus zweiter Hand, von dem Magdeburger Zentrum ausgehend und beide in einer Weise verbunden, die das Werk bereits als »durchaus deutsch« erscheinen lassen. So wird in den gehaltvollen Aufsätzen Gs. nicht nur in völlig exakter Weise alles festgestellt, was dem engeren Stoffe seiner Untersuchung abgewonnen werden konnte, sondern im Spiegel dieser Monographie wird uns auch eine Entwicklung gezeigt, deren Bedeutung über die Grenzen des behandelten Themas hinausgeht und aus der wir in voller wissenschaftlicher Prägnanz die »geschichtlichen Wahrheiten höheren Ordnung« d. h. die entwicklungsgeschichtlichen Probleme und Faktoren kennen lernen, die bei einer jeden Untersuchung dieser Art in Betracht zu ziehen sind.

Wien. Max Dvořák.

Kunstgeschichtliche Anzeigen.

Beiblatt der „Mittheilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung“

Redigirt von **Franz Wickhoff.**

Jahrgang 1904. **Nr. 2.**

Zur Erforschung mittelalterlicher Elfenbeinskulpturen. Arbeiten von Graeven, Vöge, Haseloff.

Seit der grösseren zusammenfassenden Arbeit Emile Moliniers über Elfenbeinskulpturen (E. Molinier, Histoire générale des arts appliquées à l'industrie I. Les ivoires. Paris 1896. — Vgl. auch die Besprechung dieses Buches von H. Graeven in den Göttingischen gelehrten Anzeigen 1897, Nr. 5) ist man langsam durch kleinere Einzelpublikationen in der Ordnung und Bestimmung mittelalterlicher Elfenbeinskulpturen fortgeschritten. Es ist dies ein Gebiet, welches vor allem in der vorgotischen Zeit eine grosse Beachtung verdient, weil es durch sein reiches Material geeignet ist, die Lücken einigermassen auszufüllen, die der Mangel an Monumentalwerken in der Geschichte der Skulptur der früheren Jahrhunderte des Mittelalters offen lässt. Die Elfenbeinskulpturen vermitteln die Kenntnis des Stilgefühles und der plastischen Vorstellungen der Karolinger- und Ottonenzeit, sie zeigen deutlich die Gegensätze von Orient und Abendland, und da sie weder leicht dem Zahn der Zeit, noch ihrer eigenen Zerbrechlichkeit, noch der Schmelzlust der Metallgierigen zum Opfer fallen, so hat eine sehr grosse Zahl die Jahrhunderte überdauert und es gilt, an ihnen ein Bild der Entwicklung und der verschiedenartigen Kunstströmungen abzulesen.

Aber die meisten dieser Stücke schweben in der Luft, sie sind losgelöst von ihrer ursprünglichen Bestimmung als Buchdeckel oder Kastenschmuck, in den Vitrinen von Museen und Kunstsammlungen. Schon mit ihren Büchern sind viele umhergezogen, dann auf andere Handschriften übergegangen, schliesslich, von ihnen getrennt, selbständig weitergewandert; bestimmende Inschriften sind fast nie vorhanden, und so bleibt nichts übrig als ihr Stil, dem wir alles entnehmen sollen, während wir umgekehrt den Stil der Epochen gerade erst aus diesen Reliefs bestimmen wollen.

Da mit dem einzelnen Stück schwer etwas anzufangen ist, so gilt es vor allem, grössere, stilistisch zusammenhängende Gruppen zusammenzu-

finden, bei denen dann durch gleichartige Provenienz gewisse Wahrscheinlichkeitsgründe eintreten, oder wenn das Glück will, auch ein einzelnes Stück durch genauere äussere Beziehungen eine ganze Gruppe festlegt. Zu diesem Zwecke ist eine möglichst umfangreiche Publikation allen auch in Privatsammlungen befindlichen Materials eine wesentliche Vorbedingung.

In der richtigen Erkenntnis dieses Umstandes hat Hans Graeven es schon seit einer Reihe von Jahren unternommen, Serien von Photographien herauszugeben von solchen frühchristlichen und mittelalterlichen Elfenbeinwerken in öffentlichen und privaten Sammlungen, die noch nicht in Einzelphotographien käuflich sind (Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke in photographischer Nachbildung von Hans Graeven). Die erste Serie enthält englische Sammlungen (Liverpool, Brit. Mus., South Kensington Mus., Oxford), die zweite italienische (Bologna, Brescia, Cividale, Florenz, Mailand, Pesaro, Rom). Ein kleines beigefügtes Textbuch gibt von den einzelnen Stücken die Masse und kurze Bemerkungen über den dargestellten Gegenstand, die Provenienz und etwaige Literatur, also rein sachliche, objektive Angaben, in der zweiten Serie ist dann noch die Ansicht über Zeit und Ort der Entstehung hinzugefügt. In knappester und handlichster Form bietet sich hier also ein reiches Studienmaterial; eine Photographie ist bei diesen Untersuchungen, bei denen der Stil ausschlaggebend ist, ja unendlich wichtiger als eine ausführliche Beschreibung, und das kleine anspruchslose Format erleichtert die Benützung.

Von anderen Publikationen, die der Darbietung des Materials gewidmet sind, muss vor allem das von den königlichen Museen zu Berlin 1902 herausgegebene Tafelwerk der Elfenbeinwerke (Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen. 2. Auflage. Die Elfenbeinwerke) genannt werden. Es ist damit ein Unternehmen begonnen, welches in grossen Einzelkatalogen den Besitz der plastischen Abteilung reproduziert und damit die Ausnützung für vergleichende Studien ausserordentlich erleichtert. Gerade bei der an mittelalterlichen Elfenbeinskulpturen so sehr reichen und mannigfaltigen Berliner Sammlung ist diese Veröffentlichung doppelt nützlich. Die von der Firma Albert Frisch in Berlin ausgeführten Lichtdrucke haben einen angenehmen, dem Elfenbein sich nähernden Farbenton, sind aber nicht durchweg so klar und scharf ausgefallen, wie dies nach den sehr guten photographischen Aufnahmen zu erwarten war. Das ganz kurz gehaltene Verzeichnis bildet nur einen Auszug aus dem zwei Jahre vorher erschienenen Katalog der Elfenbeinwerke des Museums von Wilhelm Vöge. Dieser geht über die Textbeigaben Graevens in Inhalt und Ausdehnung hinaus. Im Anschluss an einzelne Stücke werden grössere Gruppen zusammengestellt und auf ihre Verbindung mit anderen Gruppen hingedeutet. Die festere Bestimmung und Eingliederung vieler Stücke ist neu und mit grosser Kenntnis des Materials getroffen.

Zu beanstanden ist in dem Katalog die Verschwendung, die mit der Bezeichnung »Buchdeckel« für Elfenbeinplatten getrieben wird. Unter den byzantinischen sind 14 so benannt. Abgesehen von Nr. 16, wo der Stifter unter dem Crucifix ein Buch präsentirt, zu dem das Relief selbst offenbar den Deckel geschmückt hat, möchte man von keiner Platte fest behaupten, dass sie einen Buchdeckel bildete, und gerade jene eine Platte weicht sti-

listisch von dem üblichen byzantinischen Stil beträchtlich ab und steht überhaupt als abnormes Erzeugnis für sich allein da. Sind die Reliefs auch später im Abendland zum Schmuck von Handschriften verwandt, so waren sie doch in ihrer ursprünglichen Fassung Bestandteile von Triptychen, wie Nr. 11, 18, 21, 22 etc. und bei denjenigen, die aus einem derartigen Zusammenhang nicht genommen scheinen, ist die Zugehörigkeit zu Kästen, Antependien oder sonstigem Altarschmuck (wie bei Nr. 9 und 10) zunächst zu erwägen, während mit Elfenbeinreliefs versehene byzantinische Handschriftendeckel gar nicht bekannt sind. Die vorläufige Bezeichnung des Objektes wäre daher besser allgemeiner mit »Platte« gegeben, wie Molinier in seinem Katalog der Louvre-Elfenbeine »plaque« (allerdings zuweilen auch unberechtigt »plaque de reliure«) und Dalton in dem der frühchristlichen Altertümer des Britischen Museums »panel« anwendet, denn auch bei den abendländischen Reliefs tritt leicht eine Unrichtigkeit auf, wenn es sich wie bei Nr. 39 ursprünglich nicht um einen Buchdeckel, sondern um ein Schreibdiptychon handelt, das später zerschnitten wurde.

Die jüngste derartige Elfenbeinpublikation in Katalogform ist die der vatikanischen Bibliothek (Collezioni Artistiche etc. dei Palazzi Pontifici. Vol. I. Gli avori della bibliotheca Vaticana von Rod. Kanzler. Rom 1903). Für die Antike ist diese Sammlung wohl noch ergiebiger als für das Mittelalter. Aber auch für das letztere bietet sie ausser der bekannten prächtigen, grossen Lorscher Platte einige Stücke aus der Zeit künstlerischen Tiefstandes in Italien, die wegen ihrer Seltenheit wenigstens historisch von Bedeutung sind, wie das bisher erst durch Venturi im 2. Band seiner Storia dell' Arte Italiana) photographisch abgebildete Diptychon von Rambona und die nur durch eine alte Simelli'sche Photographie reproduzierte Maiestas Domini mit Cherubim und Seraphim, die den Bestandteil eines grossen Buchdeckels bildete, dessen zugehörige Stücke in andern Museen verstreut sind. Von derartigen, die Werke einordnenden Angaben bringt der Text allerdings gar nichts, sondern er gibt nur die notdürftigsten Angaben über Gegenstand, Zeit und Grössenmasse, die jedoch auch teilweise noch einer Korrektur bedürfen, so stellt die Platte Nr. 9 Taf. VI 2, nicht die Transfiguration dar, sondern die Szene, wie Christus den Frauen am Grabe erscheint, allerdings in der selteneren Form, dass sie zu zweien an seiner Seite knien, ferner gehören Taf. III 3, und VII, dem 11. bis 12. und nicht dem 6. bis 7. Jahrhundert an, und bei dem byz. Tript. Taf. VII—VIII, sind Breiten- und Höhenmasse vertauscht. Unter allen Umständen ist es sehr dankenswert, dass die schwer zugänglichen Stücke auf diese Weise dem Studium unterbreitet werden. Die Tafeln sind in einem ähnlichen Ton gedruckt, wie die der Berliner Publikation, aber heller, und wirken daher etwas schwächlich und flau.

Neben solche Material- und Katalogpublikationen treten die Einzeluntersuchungen. Auch auf diesem Gebiet hat Graeven in den letzten Jahren eine ganze Reihe eingehender und ausgezeichneter Arbeiten veröffentlicht, die sich hauptsächlich auf byzantinische und orientalische Elfenbeinarbeiten erstrecken und besonders auch die gegenständliche Erklärung vieler Reliefs wesentlich gefördert haben. Vor allem sind es die byzantinischen Kästen, denen er seine Aufmerksamkeit gewidmet hat.

(Antike Vorlagen byzantinischer Elfenbeinreliefs im Jahrb. der königl. preuss. Kunstsamml. Bd. XVIII, 1897. — Ein Reliquienkästchen aus Pirano im Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses, Bd. XX, 1899. — Adamo ed Eva sui cofanetti d'avorio bizantini im L'Arte, Bd. II, 1899. — Typen der Wiener Genesis auf byzantinischen Elfenbeireliefs im Jahrb. der kunsthist. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses, Bd. XXI, 1900. — Mittelalterliche Nachbildungen des Lysippischen Herakleskolosses in Bonner Jahrbücher, Heft 108|9, S. 252.)

Sie sind uns in ziemlich grosser Zahl vollständig oder in Fragmenten erhalten und das Interesse, das an ihnen haftet, geht weit über das kunstgewerbliche hinaus. Was dieses Interesse ausmacht, hat Graeven in musterhafter Weise durch Einzeluntersuchungen klarzulegen verstanden, wobei ihm seine Kenntnis der antiken Kunst sehr glücklich zu statten kam.

Zunächst konzentrirt sich bei seinen Vergleichungen die Wahrscheinlichkeit zur Gewissheit, dass diese Kästen byzantinisch sind, nicht venezianisch, wie analoge Erscheinungen in Venedig Robert v. Schneider vermuten liessen (Serta Harteliana, Wien 1896, pag. 279 ff.), und dass sie dem 9. und den folgenden Jahrhunderten angehören und nicht dem 4., dem hauptsächlich Venturi sie zuweisen wollte. Er sucht ferner die antiken Originaldarstellungen auf, die man kopierte, die Szenen des Iphigenie-Opfers, des Bellerophon, die Heraklestaten, Centauren, Eroten, Bacchantinnen, und bei der exakten Zergliederung dieser Gegenstände enthüllt sich der Prozess, in dem man die alten Vorbilder absorbierte. Ohne jedes Verständnis der benutzten Quellen mischt, kombinirt und variirt man die einzelnen Gestalten und Gruppen, die verschiedensten antiken Objekte werden zu scheinbar zusammenhängenden Szenen vereinigt. Es ist nur die Freude an bewegter Lebensäusserung, die ihre Nahrung in der alten Kunst findet.

Und mit dem Profanen mischt sich das Religiös-christliche. Man schöpft aus den frühchristlichen Miniaturhandschriften. Graeven hat dies besonders an Szenen aus der Geschichte Josefs und Josuas nachgewiesen. Diese Entnahmen wirken in der Werkstatt dann wieder auf die Modifizirung antiker Stoffe. Profane und religiöse Darstellungen repräsentiren einen gemeinsamen Stil, der unter dem starken Einfluss der antiken Kunst steht, und bilden in ihrer Gesamtheit eine bewegte, malerische und retrospektive Richtung in der byzantinischen Kunst, die der mehr schematischen, hierarchischen, die sich ebenfalls in Skulpturen des 10. Jahrhunderts zeigt, gegenübersteht und erst allmälig diese aufnimmt.

Zugleich führt aber die Vergleichung mit den wenigen erhaltenen altchristlichen Codices, wie der Wiener Genesis und der Josuarolle zu dem Schluss, dass diese letzteren feste Bilderredaktionen repräsentiren. Das Gesunde der Graeven'schen Arbeiten liegt darin, dass sie aus der exakten Untersuchung des Einzelfalles sich entwickeln.

Eingeschaltet muss hier werden, dass eine der von Gr. behandelten religiösen Platten des retrospektiven Stiles im Brit Museum kürzlich durch E. v. Dobschütz die, wie mir scheint, richtigere Deutung der Totenerweckung durch den Propheten Ezechiel erhalten hat (Repertorium f. Kunstwissenschaft XXVI, 1903, S. 382).

Neben den byzantinischen Kästen sind es die mit Elfenbeinplatten geschmückten Thronsessel oder Bischofsstühle gewesen, die eine Anziehung

auf Graeven ausgeübt haben. Bekannt ist ja nur die Kathedra von Ravenna (abgesehen von St. Peters Stuhl), Gr. aber lässt noch mehrere andere hinter den Kulissen sich bemerkbar machen. Zunächst eine Kathedra des hl. Markus, die sich früher, mit Elfenbeinplatten bekleidet, in Grado befunden hat (Römische Quartalschrift, Bd. XIII, 1899, S. 109 ff.). Zweifelloss ist die von Gr. zuerst klargelegte Deutung von fünf in Mailand befindlichen Tafeln als Markuslegende, sicher auch die stilistische Zugehörigkeit anderer herangezogener Tafeln, endlich ist auch Format und Randgestaltung den Platten des Stuhles von Ravenna ähnlich, es bleibt aber bei der Wahrscheinlichkeit, denn es fehlt die sichernde Knüpfung zwischen Mailand und Grado. Als Quelle dieser Reliefs aber wird mit Recht Ägypten bestimmt. Wichtig ist diese Gruppe zur Beurteilung der offenbar jüngeren Antependiumsplatten von Salerno. Sollten auch diese vielleicht ursprünglich zur Verkleidung eines Stuhles gedient haben?

Und weiter vermutet Graeven einen Stuhl in der Art des ravennatischen, der einst in St. Maximin bei Trier gestanden haben mag (Bonner Jahrbücher, Heft 105). Nur eine einzige Platte zeugt von verschwundener Pracht, auch diese schon zerbrochen und unvollständig, wurde von Gr. als Fragment der Begegnungsszene von Abraham und Melchisedech erkannt. Als demselben Stil der ravennatischen Kathedra verwandt stellt Gr. noch eine Reihe von Diptychen zusammen, die aus der Trierer Gegend stammen und die für die Existenz eines vorbildlichen Stuhls eintreten müssen. Diese Diptychen sind nun zwar sehr roh, aber trotzdem scheinen sie mir keine einheimische nachahmende Arbeit, sondern derselben orientalischen Quelle entstammend, wie das Abrahamrelief. Und könnte dies nicht von einem Kasten stammen? Warum für ein Relief gleich ein ganzer Stuhl? Kommen alle diese Stücke aus Ägypten? Die Verwandtschaft mit einer Menaspysis spräche dafür, andrerseits hat Strzygowski die nahestehenden ravennatischen Reliefs nach Antiochia versetzen wollen.

Von der gegenständlichen Betrachtung geht Graeven auch bei der Behandlung der Lorscher Elfenbeinplatte im Kensington-Museum aus (Byzantinische Zeitschrift, Bd. 1900), die er mit Recht als abendländische Kopie eines Originals aus altbyzantinischer Zeit ansieht; dass diese Kopie aber erst am Ende des 10. Jahrhunderts gefertigt sein soll, scheint mir durch die herangezogene Chroniknotiz nicht sicher bewiesen. Auch über die Gestalten auf dem unteren Streifen der grossen 5teiligen Reiterplatte, die aus der Barberinisammlung in den Louvre gekommen, gibt Graeven interessante Aufklärung, indem er durch klaren Beweis sie als Inder hinstellt (Jahrb. d. kaiserl. deutschen Archäolog. Inst. Bd. XV, 1900, S. 195). Strzygowski, der dasselbe Relief kürzlich behandelt hat (Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria, 1902, S. 28) und es als Darstellung „Konstantins als Glaubenshelden“ bezeichnet, hätte sich dort eigentlich mit dieser Deutung, die er gar nicht erwähnt, abfinden müssen.

Strzygowskis Zuweisung der Reliefs der Aachener Kanzel nach Ägypten wird in diesen Blättern noch besprochen werden, ebenso wie sein „Kleinasien ein Neuland der Kunstgeschichte“, wo er ebenfalls S. 198 auf die Elfenbeinplastik zu sprechen kommt. Doch muss hier bei Berücksichtigung einer Abhandlung Arthur Haseloffs im Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen, 1903, Bd. XXIV S. 47 wenigstens die Abweisung von Seiten

Strzygowskis herangezogen werden. Man kann sich nicht dem Eindrucke entziehen, dass die Vorliebe für den Orient ihn ungerecht macht gegen Rom, denn er stösst das von Haseloff gewonnene Resultat ohne Äusserung triftiger Gründe um.

Haseloff setzt ein vom Berliner Museum erworbenes Relief in Beziehung zu römischen Profandiptychen und zu einer Gruppe altchristlicher Reliefs, deren Hauptvertreter die grossen 5teiligen Platten des Mailänder Domschatzes sind. Die Stilvergleichung scheint mir vollständig gelungen. Strzygowski ignorirt nun gänzlich die geradezu schlagende stilistische Übereinstimmung des grossen Mailänder Diptychons, das er für Kleinasien retten will, mit den römischen Diptychen des Basilius (480) und des Boethius (487) und vergleicht statt dessen den Täufer des Berliner Elfenbeins und eine Figur des kleinasiatischen Petrusreliefs, die auch gar nichts gemeinsam zu haben scheinen, als dass beide sich vorbeugen, denn auch die Art der Stellung ist an sich eine ganz verschiedene. Nur dann kann man die sogen. Mailänder Gruppe als kleinasiatisch hinstellen, wenn man auch die römischen Profandiptychen durch Orientalen gearbeitet sein lässt.

Man sieht, dass die Forschung der letzten Jahre sich hauptsächlich auf die altchristlichen, byzantinischen und orientalischen Elfenbeine konzentrirt hat. Über die abendländischen Werke von der Karolingerzeit an ist wenig speziell auf die Elfenbeinskulptur bezügliches gearbeitet. Vöge hat, abgesehen von den Bemerkungen im Berliner Katalog einen „deutschen Schnitzer des 10. Jahrhunderts“ behandelt (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsamml. Bd. XX, 1899 S. 117). Es tritt hier der interessante Fall ein, dass man eine Individualität aus mehreren Stücken herauskennen kann, einen Naturalisten ganz ausgesprochener Richtung, und Vöge versteht es meisterhaft, den Charakter zu schildern. Auch ist es günstig, dass ein Stück der Reihe sich noch an ursprünglicher Stelle, auf dem für Otto II. gearbeiteten Buchdeckel eines Echternacher Evangeliars befindet und dadurch zeitlich und örtlich bestimmt werden kann. Im Ganzen ist bei der Elfenbeinforschung dieser Zusammenhang von Deckel und Handschrift selbst noch nicht genügend ausgenützt worden. Ist die Deckelplatte auch oft ursprünglich nicht zur Handschrift gehörig, so kommt es doch daneben auch vor, dass beide zugleich und an gleicher Stelle gefertigt sind. Daraufhin müssten die noch als Buchdeckel dienenden Elfenbeine alle erstmal untersucht werden, es ist nur nicht immer leicht, die Vergleichungspunkte zwischen Miniatur und Relief zu finden. Bei den Handschriften der Adagruppe hat zuerst Vöge auf eine gleichartige Elfenbeingruppe hingewiesen, auch bei den Reimser Handschriften des 9. Jahrhunderts ist der Zusammenhang mit bestimmten Reliefs schon länger aufgedeckt (Swarzenski i. Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsamml. Bd. XXIII S. 81). So kommt auch in die Elfenbeinskulpturen des 9. bis 11. Jahrhunderts allmählich mehr und mehr Ordnung, bis zur endgültigen Aufteilung aber ist noch ein weiter Weg.

Adolph Goldschmidt.

Hans von der Gabelentz, Mittelalterliche Plastik in Venedig. VI und 274 Seiten. Mit 13 ganzseitigen Abbildungen und 30 Textillustrationen in Autotypie. Leipzig. K. W. Hiersemann 1903.

Es gibt Bücher, die man bewundert, weil in ihnen ein trockener, öder Stoff durch eine geistreiche Darstellung Leben und Interesse gewonnen hat; das neue Buch G.'s erregt ein Staunen, weil es vielleicht kein zweites kunstgeschichtliches Buch gibt, in dem ein merkwürdiges, vielgestaltiges, beziehungsreiches Material in so absichtlich „trockener" Weise bearbeitet wurde, in dem so konsequent, wie hier, allem reizvollen, leicht ansprechenden, der eigentlichen Darstellung aus dem Wege gegangen ist. Und zwar ganz bewusst, in entschieden methodischer Absicht. Es macht nun gewiss dem Geschmack und dem wissenschaftlichen Ernste des Verf's. alle Ehre, dass er dem Leser die breitgetretenen Affrescowahrheiten und — Dummheiten erspart, die unter dem Deckmantel höherer Gesichtspunkte so oft einen Mangel an Sachkenntnis verbergen, dass man verschont bleibt von aller Stimmungsmacherei — das will bei einem kunstgeschichtlichen Buche, in dem S. Marco im Mittelpunkt steht, schon was heissen! — überhaupt, dass das Buch sich durchaus an ein Publikum wendet, dem es an ernster, sachlicher Vertiefung gelegen ist. Das sollte zunächst zum Lobe des Buches gesagt sein. Und doch, — man braucht kein Ruskinschwärmer zu sein und wird doch das Buch nur unbefriedigt lesen. Dies ist zu bedauern; denn Verf. zeigt sich durchgängig im Besitz einer hervorragenden Denkmälerkenntnis und einer guten Schulung des Auges, und dies zeichnet das Buch vor den bisherigen Arbeiten über italienische Plastik des früheren Mittelalters aus. Der Fehler liegt in der unglücklichen Anlage: die Disposition des ganzen ist so getroffen, dass eine höhere Systematik in der Darstellung gar nicht zu erreichen war. Das Deskriptive und Ikonographische überwiegt und zu einer Darstellung der feineren stilistischen Entwicklungsstufen und Zusammenhänge ist nur selten ein Anlauf genommen. So gleicht schliesslich das Ganze mehr einem Kataloge, als einer geschichtlichen Darstellung.

Das erste, umfangreichste Kapitel ist den Ciboriumssäulen von S. Marco gewidmet. Vor allem durch die sehr umsichtige und eingehende ikonographische Vergleichung der einzelnen Szenen gelangt Verf. zu dem Resultat, dass diese Arbeiten der altchristlichen Kunst des Orients zuzuweisen sind, »wohl dem 5., spätestens dem beginnenden 6. Jahrhundert«. Die Gründe, die hierfür vorgebracht sind, können nach unserer jetzigen Denkmälerkenntnis als überzeugend angesehen werden, und keine der abweichenden, älteren Ansichten ist in ähnlicher Weise zu stützen. Ganz sicher auch, dass die Bestimmung des vorderen Säulenpaars (wenigstens annähernd) für die hinteren Säulen gilt, die früher gerne als venezianische Arbeiten des eigentlichen Mittelalters angesehen wurden. »Den weiten Abstand, der in künstlerischer Hinsicht zwischen beiden Säulenpaaren besteht« setzt Verf. mit Recht »mehr auf Kosten des Künstlers, als des Zeitunterschiedes«. Eine genauere stilistische Analyse wäre hier freilich erwünscht; denn man findet für das stilistische nur eine allgemeine Charakteristik, aber keine Vergleichung mit bestimmten Denkmälern, wie sie Verf. für das Ikonographische bietet. Man hätte dies um so eher erwartet, da in Ve-

nedig selbst sich verwandte Stücke finden: die Reliefs am Architrav des linken Westportals. Diese sind nicht nur, wie es auch dem Verf. scheint, Arbeiten »einer den Tabernakelsäulen verwandten Richtung«, sondern gehören ganz entschieden demselben Atelier an und bildeten ursprünglich wohl ein zusammengehöriges Ganzes. Es ist wunderlich, dass diese Skulpturen nur anmerkungsweise erwähnt werden, während den Säulen ein ganzes Kapitel gewidmet ist. Methodisch wäre es doch das Gegebene gewesen, nach Feststellung der altchristlich-orientalischen Entstehung der Tabernakelsäulen, in diesem Kapitel alles das zusammenzustellen, was der venezianische Denkmälerbestand hierfür bietet. Aber den wichtigsten Fund hierfür bringt Verf. erst in einem späteren Kapitel, wo inmitten byzantinischer und byzantinisirender Arbeiten des hohen Mittelalters zur grössten Überraschung des Lesers jenes merkwürdige, singuläre Relief mit der Geburt Christi besprochen wird, das sich in S. Giovanni Elemosinario befindet und dessen Analogien mit dem Stil der Wiener Genesis betont werden. — Für die ikonographische Untersuchung der Tabernakelsäulen hätte bei einigen Szenen das in Sinope entdeckte Evangelienfragment der Bibliothèque Nationale herangezogen werden können, — ein Hinweis auf die Richtigkeit der oben angegebenen Bestimmung in lokaler und zeitlicher Beziehung. Es scheint mir wahrscheinlich, dass eine der berühmtesten Arbeiten altchristlicher Kleinplastik den Tabernakelsäulen stilverwandt ist: die Elfenbeinpyxis mit dem lehrenden Christus, den Aposteln und dem Opfer Abrahams in Berlin.

In das dunkelste Kapitel der italienischen Kunstgeschichte führt der folgende Abschnitt, der der ornamentalen Plastik der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends gewidmet ist. Da werden zunächst einige Reliefplatten zusammengestellt, für die die Flachheit des Reliefs, eine sehr bescheidene Ornamentik und die sehr durchsichtige, motivenarme Symbolik (Kreuz, Monogramm, Leuchter etc.) charakteristisch ist. Auf die verwandten Arbeiten, die sich in Italien auf Rom und Ravenna beschränken, wird hingewiesen, auf Grund der Form von Monogramm und Kreuz das 6. Jahrhundert als Entstehungszeit wahrscheinlich gemacht und als Enstehungsort das weitere Bereich der frühbyzantinischen Kunst nachgewiesen. Denn, obwohl der italische Boden so viel besser durchforscht ist, als der byzantinische, finden sich doch schon jetzt weit zahlreichere Analogien und Parallelen für diesen Stil in der Kunst des Ostens. So können den herangezogenen Beispielen aus Konstantinopel, Saloniki etc. jetzt, nach dem Erscheinen von O. Wulff's sorgfältiger Arbeit über Nicaea, noch Arbeiten in der Koimesiskirche daselbst hinzugefügt werden. Von grösserem, problematischen Interesse sind die Arbeiten, die als Zeugen des i. W. im 8. Jahrhundert sich vollziehenden Umschwunges in der italienischen Ornamentik zahlreich in Venedig vorkommen. Es sind die bekannten Arbeiten, in denen eine naivere Betrachtung Erzeugnisse einer germanisch-langobardischen Kunst sah — charakterisirt durch das Zurücktreten des Symbolischen wie des Erzählend-Stofflichen, durch das Ausscheiden pflanzlicher Motive, durch die Vorliebe für Tiere u. s. w. Es sind die Arbeiten des Stils, in dem die Umbildung der antiken Ornamentik zum Flächenstil bis in die letzten Konsequenzen vollzogen ist, — schon äusserlich meist erkennbar durch das Flechtwerk, dessen Ausbildung aber weniger eine Ursache, als eine Kon-

sequenz dieses Stils ist. Mit Entschiedenheit wendet sich Verf. gegen die Theorie der »Barbarenkunst« und legt das Hauptgewicht auf den organischen, entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang, in dem eigentlich alle Motive dieses Dekorationsstiles mit der späten Antike stehen. Dagegen wird ein weitgehender Einfluss der frühbyzantinischen Kunst auf die Entwicklung dieses Stiles angenommen und zugleich die Möglichkeit zugegeben, dass »die Vermischung des germanischen mit dem romanischen Volkselement«, mit der diesem ganzen Prozess zu Grunde liegenden Geschmacksveränderung zusammenhängen mag. Letzteres wird sich nie beweisen lassen, und da wir (unabhängig von Italien oder gar dem Norden) die gleiche Entwicklung auch in den Kunstprovinzen finden, wo niemals eine derartige Vermischung stattfand, liegt kaum eine Veranlassung vor, hierauf Gewicht zu legen. Was den Einfluss der frühbyzantinischen Kunst auf diesen Stil betrifft, so ist für viele Motive dieser Einfluss als bewiesen anzusehen. Doch wäre es erwünscht gewesen, das zusammenzufassen, was nun als spezifisch italienisch anzusehen ist. Im einzelnen ist das Kapitel wertvoll durch die sorgfältige, von Skizzen begleitete, katalogartige Zusammenstellung und Ordnung der Motive und das grosse Vergleichsmaterial, das herangezogen ist. Besonders die dalmatischen und istrischen Denkmäler haben hier eine grosse Ausbeute geliefert, und interessante Zusammenhänge dieses »adriatischen« Kreises mit dem römischen Gebiete kommen dabei zur Sprache. Beiläufig sei bemerkt, dass auch in dem einzigen Landesteil Italiens, in dem bisher die Spuren dieses Stiles fehlten, in Toskana (Florenz, Pisa, Lucca), derartige noch unbeachtete Denkmäler nachweisbar sind, die für manche Motive heranzuziehen wären. Es hängt mit der so gar nicht auf das organische bedachten Darstellungsweise zusammen, dass in diesem Kapitel kaum ein Wort über die Dekoration der Kapitelle gesagt ist, die — durch die Möglichkeit ihrer Verknüpfung mit den Baunotizen — eigentlich bei allen derartigen Untersuchungen den besten Ausgangspunkt bieten.

Wenig erfreulich ist das folgende Kapitel, das in Fortsetzung des vorigen die dekorative Plastik Venedigs von ca. 1000 bis zum Beginn der Gotik schildert. Das charakteristische der ornamentalen Entwicklung in dieser Zeit äussert sich in dem Aufgeben der Flechtmotive, der reicheren Verwendung und mehr naturalistischen Gestaltung der Pflanzenformen, des Palmettenbandes und der Ranken. Das wichtige dieses Prozesses liegt — so scheint es mir — darin, dass hier bereits in der Auswahl, resp. Ausscheidung der Motive, sodann in ihrer Umstilisirung und technischen Behandlung (Bohrer) sich ein neues Gefühl für die Plastizität der Formen äussert, dass sich auch im Ornament in dieser entscheidenden Epoche der Umschwung zu einem monumental-plastischen Stile ausspricht, dem gegenüber der vorhergehende Zeitabschnitt allerdings nur als letzte Konsequenz der spätantiken Entwicklung erscheint. Das Kapitel leidet an der katalogartigen Gebundenheit, obgleich auch hier manche Fragen allgemeiner Art zur Sprache kommen und die Solidität der Arbeit und die Denkmälerkenntnis eine Anerkennung fordern. So die Einführung des Domes von Jesolo als eines unbeachteten, hochwichtigen Denkmals, die Zurückweisung der Ansicht Cattaneos, der die Neuerungen dieser Epoche auf ornamentalem Gebiet mit der Tätigkeit eines Magister Mazulo in Verbindung bringt,

dessen Name uns — natürlich nur zufällig — in einer Inschrift an der Badia von Pomposa erhalten ist. Gewiss ist dieser Bau mit seiner dekorativen Plastik nur ein Ableger venezianischer Kunst, aber was Cattaneo hierbei vorschwebte, die Beziehung der venezianischen Kunst dieser Epoche zur Lombardei hätte einer eingehenden, vergleichenden Untersuchung bedurft. Es hätte gesagt werden müssen, wie die »Neuerungen« dieser Epoche, die — auch! — in Venedig zu Tage treten, zusammenhängen mit der Entwicklung, die die Plastik in ganz Oberitalien, besonders in der Lombardei und Toskana einschlägt, welche Rolle hierbei ein Zurückgreifen auf die Antike gespielt hat, was denn nun als spezifisch venezianisch anzusehen ist, was als byzantinisch, was als beeinflusst von der lombardischen Schule.

Die methodischen Mängel dieses Kapitels machen sich noch stärker geltend bei dem Folgenden, in dem nun zur figürlichen Plastik übergegangen wird, und zwar zunächst zu den byzantinischen und unmittelbar byzantinisirenden Arbeiten. Es ist schon oben gesagt worden, dass gerade hier die katalogartige Anordnung zu einer Zusammenstellung der verschiedenartigsten Kunstwerke unter rein ikonographischen Gesichtspunkten geführt hat, wobei das stilistische Urteil sich regelmässig auf die nicht näher begründete Angabe der Meinung des Verf.s beschränkt. Diese Meinung des Verf.s (über die Datirung und die Frage, ob byzantinische Originalarbeit oder venezianische Tradition) erweist sich im Einzelnen meist als zutreffend und verständig. Aber gerade hier hätte unbedingt die Begründung in der Form einer sorgfältigen, genauen Analyse der stilistischen Motive gegeben werden müssen, und dieser stilistischen Analyse hätte der Raum gebührt, der den ikonographischen und deskriptiven Angaben zuerteilt ist. Dieser Mangel beeinträchtigt nun auch den Wert der folgenden Untersuchungen. Denn gerade eine stilische Detailuntersuchung hätte es gezeigt, wie eng manche der bisher betrachteten (byzantinischen und) byzantinisirenden Arbeiten zusammenhängen mit den Arbeiten, die in den Kapiteln des folgenden Teils als »ganz verschieden« von jenen und als Zeugnisse anderer festländisch-italienischer Einflüsse behandelt werden. Das Kapitel nun, in dem diese, unter dem Einfluss der lombardischen Plastik stehenden Arbeiten in Venedig zusammengestellt werden, ist wohl das Interessanteste des ganzen Buches. Und doch bleibt auch hier vieles unerledigt. Vor allem hätten eben die zahlreichen, feinen stilistischen Zusammenhänge gezeigt werden müssen, die die hier besprochenen Arbeiten mit den in dem früheren Kapitel zusammengefassten Arbeiten des »byzantinischen« Stils verbinden. Denn so schroff, wie es nach G.s Darstellung scheint, ist der Gegensatz zwischen beiden Gruppen keineswegs und manches der der lombardischen Gruppe eingereihten Werke steht m. E. den »byzantinisirenden« Arbeiten näher als jenen. Man vgl. z. B. die Figuren im Tympanon des Hauptportals (Josefs Traum) mit den Engeln des Pulpito. Die Herausarbeitung derartiger Werkstattseigentümlichkeiten und Traditionen, wie sie sich im Gewandstil, der Haarbehandlung, der Typenbildung trotz Byzanz und trotz Oberitalien eben als venezianisch erweisen, wäre die wichtigste Aufgabe des Buches gewesen. Man sieht, dass auch für Venedig der Satz gilt, den man wohl für die ganze abendländische Plastik dieser Zeit aufstellen kann, dass stärker als die ursprüngliche Schulung

der lokale Betrieb sich geltend macht. Geradeso, wie die comasken Bildhauer in Toskana keineswegs, wie man sagt, den oberitalischen Stil nach Toskana verpflanzen, sondern eine spezifisch toskanische Kunst hervorbringen, so entsteht auch in Venedig ein selbständiger Stil. Und es ist merkwürdig: dem reichsten Werk dieser venezianischen Plastik, den Portalskulpturen von S. Marco ist zwar ein ganzes Kapitel gewidmet, aber eine stilistische Analyse wird überhaupt nicht gegeben! Nur der allgemeine Hinweis auf die »Anregungen, die von der oberitalischen Kunst, im Besonderen von Parma, ausgingen und in Venedig dem überwiegenden byzantinischen Einfluss erfolgreich entgegentreten«! Aber hier kommt doch alles auf den Grad der »Anregungen« an, und dann sind doch deutlich verschiedene Hände zu unterscheiden und manche gehören ersichtlich gar nicht der lombardischen, sondern der byzantinisirenden Gruppe an! Nach einer Aufspürung der freilich verschlungenen Fäden, die zwischen den beiden Einflussphären, unter denen man hier arbeitet, einherlaufen, wäre es auch möglich gewesen, die Datirungsfrage, die für die Portalskulpturen überhaupt nicht berührt wird, schärfer ins Auge zu fassen. — Es wäre die Frage, ob nicht von Traù aus sich Beziehungen zu dem südadriatischen Kreise, z. B. Barletta, feststellen lassen? Mit dem schönen, bisher unbekannten Relief des thronenden Christus in Treviso scheinen mir die (viel geringeren) Apostelstatuetten des »Pontile« von S. Zeno in Verona zusammenzuhängen. — Die Stärke auch dieser Kapitel liegt im Ikonographischen; von allgemeinerem Interesse sind die Übersicht über die Portaltypen der italienischen Kunst und zahlreiche Bemerkungen zu dem etwa gleichzeitig von Vöge schärfer präzisirten Thema der französischen Einflüsse auf die lombardische Plastik.

Für die letzten beiden Kapitel, die der venezianischen Gotik gewidmet sind, boten ältere Untersuchungen, vor allem die Paoletti's und Ludwig's, eine Vorarbeit, in der die entscheidenden Dinge schon gesagt waren. Der Wert der neuen Arbeit liegt auch hier in der Hinzufügung und Einordnung zahlreicher unbeachteter Denkmäler besonders für die Geschichte des Grabmals im weiteren venezianischen Gebiete. Im übrigen zeigt auch dieser Schlussabschnitt die charakteristischen Vorzüge und Mängel, die dem ganzen Buche eigentümlich sind.

G. Swarzenski.

Wandteppiche und Decken des Mittelalters in Deutschland. Herausgegeben von Julius Lessing. Lieferung 1—3. Berlin, E. Wasmuth. 1900 ff.

Neben den darstellenden wissenschaftlichen Untersuchungen sind für die Kunstgeschichte die gross angelegten Denkmalspublikationen unentbehrlich. Während aber gerade die älteren Generationen unserer Wissenschaft in derartigen Arbeiten die mittelalterliche Kunst bevorzugten, kamen die neueren Unternehmungen dieser Art fast ausschliesslich der Kunst der Renaissance und der Niederländer zu Gute. In der neuen Publikation Lessings ist nun mit grossem Glück einer der wichtigsten Denkmalskreise des Mittelalters aufgegriffen worden. Denn diese »Wandteppiche und Decken«

sind nicht nur von der grössten Bedeutung für die engere Geschichte des Kunsthandwerks, sondern in gleicher Weise für die Geschichte der Malerei und, wenn man das Hauptgewicht auf den Inhalt der Darstellungen legt, für die ganze Kunst- und Kulturgeschichte des Mittelalters. Dabei ist dieses vielseitige Material von der neueren Forschung, die gerade für das Mittelalter so eifrig tätig war, kaum berücksichtigt worden. Zwar sind nicht alle der hier gebotenen Denkmäler der Wissenschaft unbekannt; denn gerade den romantischen Interessen der früheren Generationen lagen diese Dinge besonders nahe. Aber derartige ältere Arbeiten hierüber sind verstreut, ihre Abbildungen ungenügend und unvollständig, die Denkmäler selbst zum Teil an abgelegener Stelle bewahrt. In der neuen Publikation entsprechen die Farben- und Lichtdrucktafeln, wie die Textabbildungen den modernen Ansprüchen, der Text (vom Herausgeber und M. Creutz) ist ist in allen sachlichen Angaben erschöpfend und zuverlässig, die Originale sind technisch untersucht, und durch planmässige Arbeit an Ort und Stelle nicht nur neues literarisches Material für die Geschichte der Denkmäler gefunden worden, sondern bei einigen der wichtigsten Stücke ist die Aufdeckung bisher verborgener, durch den Unverstand früherer Zeiten, z. B. im Futter vernähter oder sonstwie verzettelter Teilstücke gelungen. So wird durch die Publikation unsere Kenntnis dieses ganzen Gebietes auf eine erweiterte und solide Basis gestellt.

Es sind bisher 3 Lieferungen dieses gross angelegten Werkes erschienen, in denen bereits ein vielseitiges, der künstlerischen und technischen Qualität, wie des ikonographischen Interesses wegen hervorragendes Material geboten ist, das sich auf die Zeit vom Ende des 12. Jahrhunderts bis zum Ausgange des Mittelalters erstreckt. Es soll hier nur auf das wichtigste kurz hingewiesen werden. An erster Stelle wären da die Teppiche von Quedlinburg und Halberstadt zu nennen mit den Darstellungen der Vermählung des Merkur mit der Philologia und dem Bilde Karls d. Gr. mit den antiken Philosophen. Diese merkwürdigen Darstellungen gehören dem weiteren Gebiete des enzyklopädischen Bilderkreises an, dessen Geschichte durch J. v. Schlosser bis in die karolingische Zeit zurückverfolgt ist. Da gerade für die hochromanische Zeit die Quellen etwas spärlich laufen, sei bemerkt, dass in dieser Epoche, der auch die Teppiche angehören, der Einfluss des enzyklopädischen Gedankenkreises auf die Bilderzyklen ein besonders starker war. Besondere Aufmerksamkeit verdient in diesem Zusammenhange der leider nur in Beschreibungen und Tituli erhaltene, grossartige, komplizirte Dekorationszyklus, der unter Abt Udaskalk (1126—46) und seinen Nachfolgern in St. Ulrich und Afra zu Augsburg entstand, weil hier ausser Wand- und Glasgemälden auch derartige inhaltsreiche Textilien erwähnt und beschrieben werden. So stark der Einfluss des Marcianus Capella auf die Entwicklung dieses ganzen Vorstellungskreises war, ist mir doch eine Parallele für die Schilderung der Vermählung des Merkur mit der Philologia, wie sie der Quedlinburger Teppich bietet, nicht bekannt. Bestimmte Abweichungen und Bereicherungen der Teppichdarstellung gegenüber dem Texte des Marcian geben an sich keine Veranlassung, eine spätere Umarbeitung des ursprünglichen Textes als direkte Quelle der bildlichen Darstellung anzunehmen, wie dies Verf. vermutet, da, wie gesagt, dieser ganze Vorstellungskreis ein sehr geläufiger

war und gerade in dieser Zeit besonderen Einfluss auf die Kunst ausübte. Sehr merkwürdig ist der inhaltlich nicht dazu gehörige oberste Bildstreif des Quedlinburger Teppichs, dessen Darstellung auf eine andersartige Quelle weist. Ich vermute, dass diese Darstellung mit ihrer Gegenüberstellung des Imperium und des Sacerdotium auf ihren Thronen in Beisein von personifizirten Tugenden auf eine Abart des geistlichen Schauspiels zurückgeht: auf das politisch-allegorische Drama. (Vergl. das von v. Zezschwitz herausgegebene Tegernseer Kaiserdrama.) Auch die Umarmung von Justitia und Pietas ist im Schauspiel zu belegen. — Für die »antiken Philosophen« auf dem Halberstädter Teppich bietet sich eine enge (auch künstlerisch-kompositionelle) Parallele in den Miniaturen des Konrad von Scheyern: wie dort neben Karl d. Gr. sitzen sie hier zu Seiten der Artes liberales. Zugleich sei daran erinnert, dass eine derartige Darstellung, die nicht nur der gleichen Zeit, sondern der gleichen Schule, wie die Teppiche angehört, in den Einritzungen des Gipsfussbodens der Ludgerkirche zu Helmstädt erhalten ist; hiermit wiederum ist der interessante Zyklus einer Münchener Hs. (Clm. 2599) zu vergleichen. Die Darstellung Karls d. Gr. dürfte ihre Ursache nicht nur in einer entfernten lokalen Beziehung (die angebliche Gründung des Bistums durch den Kaiser) haben, sondern hängt wohl mit den sehr lebhaften Reminiszenzen und Anspielungen zusammen, die die neuen kirchen- und staatsrechtlichen Bestrebungen der Hohenstaufen mit Karl d. Gr. verknüpften, und die auch dessen Kanonisation durch Friedrich Barbarossa (1165) im Gefolge hatten.

Dem gleichen sächsischen Kunstgebiet und der annähernd gleichen Zeit gehören drei reproduzirte Stücke mit religiösen Darstellungen in Halberstadt und Berlin an. Zwar sind sie ihrem Stile nach ganz abweichend von den eben besprochenen Arbeiten, indem sie eine an sich ältere Stilstufe der sächsischen Malerei repräsentiren. Trotzdem ist der Zeitabstand von jenen Arbeiten ein geringer. Von den beiden Halberstädter Teppichen gehört mit Sicherheit wohl nur der »Engelteppich« noch dem 12. Jahrhundert an, während ich für den Apostelteppich und die gestickte Berliner Decke (auch aus ikonographischen Gründen) bereits den ersten Anfang des 13. Jahrhunderts annehmen möchte. Es ist hiefür eben zu beachten, dass in der sächsischen Malerei dieser Zeit ein durchgreifender Stilwechsel zu konstatiren ist, wie man ihn an den Miniaturen deutlich verfolgen kann. Die oben besprochenen Arbeiten — auch der Karlsteppich! — sind für ihre Zeit sehr vorgeschritten und stehen ganz auf dem Boden des für die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts charakteristischen neuen Stils; die zuletzt besprochenen sind dagegen rückständig.

Von den gotischen Arbeiten gehören die des 14. Jahrhunderts dem niederdeutschen Kunstgebiet an; besonders hervorzuheben wären der Tristanteppich des Klosters Wienhausen bei Celle und die Leinenstickerei der Wiesenkirche zu Söst. Für letztere ist eine Gruppe verwandter, westphälischer Arbeiten zusammengestellt worden; für den Tristanteppich kämen als bildliche Quelle nicht nur Miniaturen — zu dem bekannten Münchener Tristan liegt keine Beziehung vor —, sondern auch profane Monumentalmalereien in Betracht, wie der neuerdings entdeckte Iweinzyklus im Hessenhof zu Schmalkalden zeigt. Von den Denkmälern des 15. Jahrhunderts — darunter der Baseler Teppich mit den uomini famosi — gehören die

hervorragenderen wohl nach Süddeutschland. Als jüngste Arbeit ist ein Teppich des Germanischen Museums mit der Geschichte der Susanna geboten, der der pfalzbayerischen Manufaktur zu Lauingen zugeschrieben wird. — Angesichts dieses reichen, vielseitigen Materials ist die gleichmässige Exaktheit des Textes, die Vorzüglichkeit der Reproduktion und, nicht zuletzt, die in verschiedenster Hinsicht interessante Auswahl zu loben, so dass man dem Fortgange der Publikation mit Freude entgegensehen darf.

Georg Swarzenski.

Adolph Bayersdorfers Leben und Schriften aus seinem Nachlass herausgegeben von Hans Mackowsky, August Pauly, Wilhelm Weigand. Mit zwei Bildnissen. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. 1902. 8°. IX und 508 SS.

Das Buch enthält eine Biographie Bayersdorfers von Wilhelm Weigand, eine Betrachtung von Hans Mackowsky über ihn als Kunstforscher und Ästhetiker, Bayersdorfers abgerissene Gedanken über italienische Tafelbilder und Fresken, achtzehn Journalartikel über bildende Kunst, Musik und Literatur aus den Jahren 1866 bis 1883, Briefe an verschiedene Adressaten, ausgewählt von August Pauly, vier Humoresken, eine Grabrede von Pauly und ein Gedicht auf den Verstorbenen von Otto Eisenmann. Dieses alles zusammen, freundschaftlich, ja enthusiastisch gewürdigt, wird dem Leser, der Bayersdorfer nicht persönlich kannte, ein durchaus falsches Bild von dem geistreichen Manne geben, dessen Bestes in diesem Buche verborgen bleibt und worin auch von dem, was seine Natur einschränkte, zu wenig die Rede ist. Bayersdorfer ist vielleicht am besten zu verstehen, wenn man sich vorstellt, dass bei ihm Kopf und Herz auf dem Zustand eines genialisch angelegten Knaben von 16 Jahren stehen blieben, ja in diesem Zustande endlich erstarrten, sowie es Männer gibt, denen niemals Haare am Kinn wachsen. Daher die Verschlossenheit und der Trotz, die knabenhafte Negation und die unmässigen Anforderungen an fremde Leistungen, die an allem nur das sahen, was noch besser zu machen wäre, daher der Riesenmassstab, den gewöhnlich die in der Tasche tragen, die sich selbst noch nicht versucht haben, daher das sprunghafte Gebaren und die völlige Unmöglichkeit, sich zu konzentriren, daher aber auch die tiefen Worte und die Lichtblitze, die wie aus einer dunklen Kinderseele aufleuchteten und das wahrhaft Zauberhafte seines Wesens ausmachten.

Was sonst bei jedem hochbegabten Jüngling zu einer Zeit der Entwickelung eintritt, dass er auf die Wissenschaft schilt und ihrer Trockenheit durch mystische Aufgüsse zu Hilfe kommen möchte, war bei ihm ein stetiger Zug geworden, der ihn bitter und gallig machte. Natürlich fehlt auch der obligate Ausfall auf den sogenannten Materialismus nicht, der allen diesen Schwärmgeistern eigen ist, von welcher Seite sie auch kommen mögen. Es ist aber nicht etwa die mechanisch-atomistische Welterklärung, die sie bekämpfen, sondern der vulkanartige Ausbruch ihres Zornes richtet sich hier wie immer gegen die exakte Naturwissenschaft

und jede andere Reinlichkeit im Denken, die nicht in ihren Kram passt. Man hat allerlei abgedruckt, aber das Beste, das in Bayersdorfer war, seine treffenden Witzworte und die kleinen Geschichten, an denen er unerschöpflich sein konnte, wurden bei Seite gelassen. Es wird gesagt, die Geschichten seien nicht ganz sein Eigen gewesen. Aber eben die Art, wie er sie zurechtstutzte oder erweiterte, das war seine Kunst. Das beweist die bekannte Geschichte von dem blinden Gino Caponi vor der Pforte von Santa Croce, die in dem Artikel über florentinische Kunst aufgenommen ist (S. 286). Sie ist erzählt, wie nur er sie erzählen konnte. Hätte man alles mitgeteilt, was er in dieser Art aufgeschrieben, dazu gefügt, was sich im Gedächtnisse seiner Freunde erhalten hat, so hätte man mehr für sein Andenken geleistet, als durch den dritten Wiederabdruck blässlicher Novellen, die niemals irgendwelche literarische Bedeutung hatten, oder der vergessenen Journalartikel, die er des lieben Brotes wegen hatte schreiben müssen, und die in den Tag verflogen waren. Durch eine Sammluug seiner Aussprüche hat Lucian seinen Freund Demonax unsterblich gemacht. Bayersdorfer, dieser Mann der ganz kurzen Sätze und kleinsten Geschichten, denn weiter reichte seine Gestaltungskraft nicht, kannte sich so wenig, dass er einmal daran dachte, eine Geschichte der italienischen Kunst zu schreiben, und zwar vom höchsten philosophischen Standpunkte. Er kam niemals über Ansätze zu Anfängen hinaus. Das soll kein Vorwurf sein, er war seiner Natur nach für eine wissenschaftliche Aufgabe nicht geschaffen. Ein Mann von solcher Komplexion kann in keiner Wissenschaft Bedeutung gewinnen; er hatte auch keine in der Kunstwissenschaft. Es wäre daher besser gewesen, wenn, um uns diese komplizirte Natur zu erklären, ein Psychologe wie Möbius, in den Nachlass wäre eingeweiht worden, als ein Kunsthistoriker. In dem letzten Jahrzehnte seines Lebens war Bayersdorfers' Eitelkeit beständig im Wachsen und er bekam endlich eine pathologische Vorstellung von seiner Wichtigkeit. Es war nun sein Hauptbestreben geworden, das ihn unablässlich beschäftigte, diese seine Überzeugung von sich auf andere zu übertragen. Er sagte es allen Leuten solange vor, dass er der heimliche Kaiser im Kunstfache wäre, bis es viele glaubten. Wer von dieser Suggestion frei war, dem machte es einen gespenstischen Eindruck, wenn er seine dreissig Jahre alten Notizen hervorzog, mit denen er niemals etwas anzufangen gewusst hatte, und daraus wie aus einem Buche geheimer Weisheit vorlas. Es kamen Dinge zu Tage, wie dass die Tafel des Gentile da Fabriano in Florenz unter der Malerei ganz vergoldet sei (S. 61), oder Lukas Kranach der Meister des Amsterdamer Kabinets wäre (S. 436), Beobachtungen für eine Raritätensammlung! Unter dieser Suggestion steht auch noch Hans Mackowsky; dennoch ist es schwer begreiflich, wie ein Mann, der wie er, treffliche wissenschaftliche Leistungen aufweisen kann, jungen Leuten Bayersdorfers Arbeitsweise als ein Muster hinstellen kann. Es ist ein trauriger Beweis, wie wenige von unseren Fachgenossen noch im Stande sind, den reinen Dilettantismus eines hochbegabten, aber völlig unwissenschaftlichen Mannes von ernster Arbeit zu unterscheiden. Wer Bayersdorfer kannte, musste ihn lieb haben. Aber unsere Jugend, die sich der Wissenschaft widmet, wünschen wir uns anders, arbeitsam nämlich und klardenkend.

Franz Wickhoff.

Beiträge zur Bauwissenschaft herausgegeben von Cornelius Gurlitt:

Heft I. Wilhelm Fiedler, Das Fachwerkhaus in Deutschland, Frankreich und England. 4°, 99 Seiten mit 192 Abbildungen.

Heft II. Rudolf Wesser, Der Holzbau mit Ausnahme des Fachwerks. 4°, 74 Seiten mit 200 Abbildungen.

Heft III. H. Rathgens, S. Donato zu Murano und ähnliche venezianische Bauten. 4°, 96 Seiten mit 100 Abbildungen und 2 Tafeln.

Von der kgl. technischen Hochschule zu Dresden genehmigte Doktordissertationen. Berlin 1903. Verlag von Ernst Wasmuth.

Seit einer Reihe von Jahren hat Cornelius Gurlitt an der kgl. technischen Hochschule zu Dresden mit den Hörern der Hochbauabteilung »Baugeschichtliche Übungen« abgehalten und hiezu an seiner Lehrkanzel eine »Sammlung für Baukunst« begründet, welche in ihrer Reichhaltigkeit an Photographien, Aufnahmen und Modellen einzig dasteht. Diese Übungen gewannen aber für den Leiter wie für die Schüler eine wesentlich andere Bedeutung mit dem Zeitpunkte, als den technischen Hochschulen das Recht eingeräumt wurde, den akademischen Doktorgrad zu verleihen und speziell die jungen Architekten dieses Ziel infolge der Mangelhaftigkeit und Strenge der Bestimmungen in eine schier unerreichbare Ferne gerückt sahen. Die Behandlung architekturgeschichtlicher Probleme bot da nun einen willkommenen Ausweg und es ist nicht zu verkennen, dass die drei vorliegenden Dissertationen den erfreulichen Beweis liefern, dass Absolventen einer Hochbauschule gar wohl befähigt sein können, unter geeigneter Leitung an die Lösung derartiger Aufgaben heranzutreten. Um eine Zersplitterung in der Publikation zu verhindern, ist Cornelius Gurlitt mit dem Berliner Architektenverlag Ernst Wasmuth in Verbindung getreten, so dass die Vereinigung dieser Einzelarbeiten unter dem Titel »Beiträge zur Bauwissenschaft« für die Folge gesichert erscheint.

Die beiden ersten Autoren betonen in ihren Vorreden, dass ihre Abhandlungen als eine Art Leitfaden mit der Bestimmung geschrieben sind, den Leser auf kürzestem Wege durch das ausgedehnte Gebiet der Holzbaukunst zu führen, wobei in erster Linie auf die Konstruktion und dann erst auf die Schmuckformen eingegangen sei. Bei aller Anerkennung des hiebei aufgewandten Fleisses erscheint es uns dennoch bedenklich, dass den Verf. Themata von derartigem Umfange gestellt wurden, welche, abgesehen von den infolge der provinzialen Eigentümlichkeiten unerlässlichen Lokalkenntnissen, eine Beherrschung des Denkmälermateriales und eine durch langjährige Studienreisen gereifte Erkenntnis voraussetzen, die wohl niemand von einem jungen Absolventen verlangen wird. Beide Arbeiten enthalten übrigens am Schlusse Zusammenstellungen über die geographische Verbreitung des Fachwerkbaues und der Stabkirchen, zu denen merkwürdigerweise die zahlreichen Bände der deutschen Kunsttopographie auch nicht einmal zu Rate gezogen wurden.

Ganz anders repräsentirt sich hingegen die dritte Abhandlung, eine Spezialstudie von H. Rathgens über S. Donato zu Murano, welche uns in

jeder Hinsicht als mustergültig erscheint. Nach einer chronologisch geordneten, kritischen Übersicht über die hiebei in Frage kommende Literatur, in welcher die verschiedenen Ansichten kurz charakterisirt sind, folgt ein historischer Teil, die Geschichte der Kirche. Auf Grund der bisher publizirten einschlägigen Dokumente, der noch erhaltenen Inschriften etc. werden die Gründung, der Neubau in der ersten Hälfte des 12., sowie die Umbauten am Ende des 17. Jahrhunderts eingehend geschildert. Ein eigenes Kapitel ist der Wiederherstellung der Kirche in den Jahren 1858 bis 1873 gewidmet, wobei der Verf. die vom Uffizio delle publiche costruzioni vor Beginn der Restaurirungsarbeiten angefertigten Aufnahmen seinen eigenen im Texte gegenübersetzt und die durch Forcellini durchgeführte Wiederherstellung einer kritischen Würdigung unterzieht, welche sich als notwendig herausstellte, um das Alte vom Neuen zu trennen und besonders jene Neuerungen auszuscheiden, welche nach dem subjektiven Ermessen des leitenden Architekten ausgeführt worden waren. Der folgende Hauptabschnitt, der kunstgeschichtliche Teil, beginnt mit der Beschreibung der vom Festlande (Altinum) übertragenen antiken Werkstücke, sowie der Kapitelle und sonstigen ornamentalen Reste aus dem älteren Baue. An dem Neubau des 12. Jahrhunderts werden stilistische Vergleiche mit der Markuskirche gezogen, denen gewiss jedermann mit grossem Interesse folgen wird. Einzig allein die angebliche Verwandtschaft in der Grundrissdisposition (S. 44) erscheint uns stark bei den Haaren herbeigezogen, denn um diese Zeit (erste Hälfte des 12. Jahrhunderts) war doch die Anlage von S. Marco schon eine ausgesprochen zentrale; dass sie ursprünglich vor dem Umbau unter dem Dogen Domenico Contarini ebenfalls eine basilikale war, scheint Rathgens gar nicht bedacht zu haben. Den Beschluss bilden die Untersuchungen über den Fussboden und den Dachstuhl, sowie über die Mosaiken und den Campanile, unterstützt durch die hübschen eigenhändigen Federzeichnungen und die sonstigen selbstgefertigten Aufnahmen des Verf., welche dem Buche zur besonderen Zierde gereichen.

Hermann Egger.

Röttinger, H. Hans Weiditz der Petrarcameister. Studien zur deutschen Kunstgeschichte Heft 50. Strassburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz und Mündel) 1904. 8° 112 SS. 2 Taf. in Lichtdruck und 29 Taf. in Zinkätzung.

Obgleich die deutsche Buchillustration der Renaissance in ihrer Gesamterscheinung zweifellos zu den grossen Ereignissen der deutschen Kunstgeschichte zu zählen ist, so fehlt doch viel daran, dass die ihr gewidmete Forschung bisher auch nur zu einer zuverlässigen Übersicht über das vorhandene Material geführt hätte. Es stellen sich daher vorerst der gründlichen Lösung einer einzelnen Aufgabe, z. B. der Beschreibung des Werkes eines Zeichners oder der Verfolgung der Filiation bestimmter Motive und Bildgruppen noch unverhältnismässig grosse Schwierigkeiten in den Weg, die sich für jede andere Aufgabe und jeden andern Forscher wiederholen. Ein Wandel hierin würde erst dann eintreten, wenn das Bildmaterial, an

dem die Bibliographie zumeist achtlos vorübergeht, systematisch aufgenommen und für die Forschung nutzbar gemacht würde, indem die grossen Bibliotheken sich entschlössen, Kataloge ihrer illustrirten Werke nach Schriftstellern, Druckorten und Druckwerkstätten anzulegen. Dann würden die Erkenntnisfrüchte, die auf diesem wichtigen Gebiete der graphischen Kunst auch für grössere Fragen der Kunst- und Kulturgeschichte winken, nicht mehr lange auf die Ernte zu warten haben. Dem Bibliographen aber würde die Ikonographie auf seinem eigenen Felde reichlichen Lohn heimzahlen.

Röttingers Studie zeigt, welche Möglichkeiten ergiebiger Entdeckung das Gebiet noch in sich birgt. Eine Reihe glücklicher Beobachtungen und hingebende Sorgfalt der ausführenden Arbeit, die sich der Mühseligkeit der Aufgabe gewachsen zeigt, vereinigen sich in ihr zu Ergebnissen, durch die unsere Kenntnis über einen der interessantesten deutschen Künstler ganz wesentlich erweitert wird. Sie erhebt nicht den Anspruch einer abschliessenden Behandlung, sondern beschränkt sich im darstellenden Teil im Wesentlichen auf zwei Punkte: sie legt die neuerschlossenen Beiträge zur Biographie des Künstlers dar und versucht auf der Grundlage eines ausserordentlich vermehrten »Werkes« die Entwicklungsgeschichte seines Stiles festzustellen. Daran schliesst sich als zweiter Hauptteil ein Werkverzeichnis, angeordnet nach den Druckwerken, in denen sich die einzelnen Holzschnitte zuerst vorfinden[1]). In diesem vorzüglich gearbeiteten Verzeichnisse mit seiner übersichtlichen Gliederung und seinen knappen, präzisen und doch sehr umfassenden Angaben liegt der unverlierbare Wert der Schrift. Dass es, obgleich in der Nummernzahl gegen das bisher Bekannte um mehr als das Vierfache vermehrt, doch noch nicht zur Vollständigkeit gelangt ist und auch in den einzelnen Angaben noch vielfache Ergänzung zulässt, wird man, wie die Verhältnisse liegen, dem Verf. viel weniger zum Vorwurf machen können, als den Umstand, dass es ihm nicht gelang, Fremdes daraus fernzuhalten. Da es sich hiebei gerade um Werke handelt, denen in der Entwicklungsgeschichte des ersten Abschnittes eine besonders wichtige Rolle zugeteilt ist, so fällt natürlich mit dem Unterbau auch ein wesentlicher Teil jener Darstellung in sich zusammen.

Der »Meister des Petrarca« durfte als der merkwürdigste deutsche Anonyme jener Zeit gelten, in der die Quellen der Überlieferung doch sonst nicht so spärlich fliessen. Die umfassende Tätigkeit, die er entwickeln konnte, beweist, wie sehr man seine Kunst zu schätzen wusste Trotzdem hatte sich bisher nicht die geringste Spur auffinden lassen, die von seinem persönlichen Leben Zeugnis gegeben hätte. Seinen gestaltenreichen Blättern aber fehlte zu keiner Zeit das Interesse. Sie wurden durch

---

[1]) Eine durchaus zu billigende Anordnung. Nur hätte, um die Identifizirung jedes einzelnen Blattes zu ermöglichen, unbedingt neben der Nummernfolge der Werke eine zweite für die Blätter eintreten müssen, etwa für jene in römischen, für diese in arabischen Ziffern. Freilich wäre dann auch bei den Werken, die zahlreiche Holzschnitte enthalten, jedes einzelne Blatt anzuführen gewesen, was jedoch, da hiebei die kurze Angabe des Titels und der Seitenzahl genügt hätte, den Umfang des Verzeichnisses nur um ein geringes vermehrt hätte. Mit diesem kleinen Zusatze wäre zugleich mit dem Buch-Verzeichnis ein eigentlicher Werk-Katalog entstanden.

Jahrhunderte immer wieder abgedruckt und neuerdings reproduziert; die anschaulichen Vorstellungen, die wir von dem Leben seiner Zeit besitzen, beruhen grösstenteils auf ihnen. Die ersten Benennungsversuche griffen natürlich nach möglichst klangvollen Namen: obenan Dürer, dann namentlich Burgkmair. So hiess ja eine zeitlang so ziemlich alles, was in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts in Augsburg hervorgebracht worden war. Erst allmählich gelang es, das ungeheure Holzschnittwerk Burgkmairs, wie es von Passavant aufgehäuft worden war, wieder in seine natürlichen Teile zu zerlegen. Aus dem verschwommenen Bilde des einen Meisters treten nach und nach die bestimmten Konturen von vier Künstlern hervor und noch ist dieser Prozess nicht zu Ende geführt. Die Lostrennung des Petrarcameisters von Burgkmair ist zuerst 1882 von W. v. Seidlitz [1]) ausgesprochen und unabhängig davon 1884 von W. Schmidt vertreten worden. Seitdem Seidlitz auf den Widerspruch Muthers hin die Frage von neuem aufgriff, die Hauptwerke beschrieb und das Wesen des Anonymus in klaren Strichen unverrückbar feststellte, fristet der Glaube an die Wesensgleichheit Burgkmairs und des Petrarca-Illustrators nur noch in den Unterschriften unter den Reproduktionen populärer Abbildungswerke sein Leben.

Mit der Erkenntnis der Individualität des Künstlers war der entscheidende Schritt getan. Für die Kenntnis seiner Person ergab sich aber einstweilen nur die Tatsache, dass er um 1518 bis 1523 für Augsburger Druckereien tätig war. Nach dem Stil seiner Arbeiten konnte man nicht zögern, ihn der Augsburger Schule zuzurechnen. Monogramme, die auf den Holzschnitten gefunden wurden, vermehrten eher die Verwirrung, als sie zu beseitigen. Auf allen den Hunderten von Blättern waren nur dreimal Zeichen zu entdecken: einmal H. W. und H. bb. auf demselben Blatte vereinigt, einmal I. B. verschränkt, später fand sich dann noch einmal H. W. an versteckter Stelle. Weder aus dem Namensvorrat der Augsburger Zunftbücher, noch sonstwie gelang es, eine befriedigende Deutung beizubringen.

Das also war das rätselhafte Bild des Künstlers: fünf Jahre einer ungemein fruchtbaren, glänzenden Wirksamkeit, das woher? und wohin? in tiefstem Dunkel. Es ist Röttingers Verdienst, auf diese Fragen eine völlig überzeugende Antwort gefunden zu haben.

Schon Kristeller hatte sein Buch über die Strassburger Buchillustration (1888) damit geschlossen, dass er, über die vorgesetzte Zeit hinausblickend, auf eine Gruppe von Werken verwies, die seit den ersten Jahren nach 1520 als etwas durchaus Neues in die Strassburger Buchkunst eintritt, indem sie einen beherrschenden Einfluss der Augsburger Schule zur Geltung bringt. Die Anregung blieb seitdem unbeachtet. Röttinger stellt nun die Werke dieser Gruppe zusammen und erbringt mit stilkritischen Gründen den Beweis, dass es sich hier nicht um einen Einfluss der Augsburger Kunst handelt, dass vielmehr einer der Hauptmeister dieser Schule selbst am Werk sei, nämlich der Meister des Petrarca, dessen plötzliches Verschwinden aus Augsburg um dieselbe Zeit, wo der neue Stil in Strassburg einsetzt, der Annahme keine geringe Stütze bietet. Diese richtige

[1]) Jahrbuch der preuss. Kunstsamml. III. 232.

Beobachtung wurde dann durch einen besonders glücklichen Umstand belohnt. Eine der besten Arbeiten der Gruppe, gleich den meisten der andern von Joh. Schott gedruckt, stellt ein berühmtes Kräuterbuch dar, dessen Verfasser, Otto Brunfels, in der Vorrede rühmend seines zeichnenden Mitarbeiters gedenkt und uns damit den Namen des »Meisters des Petrarca« enthüllt: Hans Weiditz. Ohne diese Stelle wäre uns der Name des ausgezeichneten Illustrators, wie es scheint, ewig unbekannt geblieben; Röttingers archivalische Forschungen in Strassburg und Augsburg ergaben nicht eine einzige Nennung des Namens des Künstlers. Nur Seybot [1]) vermerkt in seinem »Verzeichnis der Künstler, welche in Urkunden des Strassburger Stadtarchivs erwähnt werden«, den Namen ohne jede nähere Angabe einmal zum Jahre 1565. Da sich aber diese Stelle heute im Strassburger Archiv nicht wieder auffinden lässt, glaubt Röttinger auf einen Irrtum schliessen und die Notiz gänzlich auf die Seite schieben zu müssen. Es gelang ihm indess die Existenz einer Künstlerfamilie Widitz in Strassburg schon im 15. Jahrhundert nachzuweisen (1467, dann 1505). Im Jahre 1537 war dort ein Christoph Widitz ansässig, dessen Witwe 1572 erwähnt wird. Auch die Augsburger Zunftbücher kennen einen Christoph Weiditz, der 1532 das Meisterrecht als Bildhauer erwirbt und vor 1564 stirbt.

Dieses wenige musste genügen, um ein Bild vom Lebensgang des Künstlers zu liefern. Der Verf. malt es sich folgendermassen aus. Er nimmt an, dass einer der beiden Christophe, wahrscheinlich der in Augsburg lebende, der Sohn des Hans Weiditz war. Da dieser Christoph 1532 Meister wird, demnach mindestens um 1510 geboren sein muss, so folgt, dass die Geburt des Vaters in die 80er Jahre des 15. Jahrhunderts fällt. Für die Bestimmung des Todesdatums fehlt jeder Anhaltspunkt; seine Wirksamkeit ist vorläufig bis 1536 zu verfolgen. Den Höhepunkt seiner Tätigkeit erlebte er jedenfalls nicht in der Stadt, wo er (vermutlich) geboren wurde und starb, sondern in Augsburg. Röttinger bemerkt sehr richtig, dass schon aus der Namensform Weiditz, die der Künstler im Gegensatz zu den übrigen Gliedern der Familie auch in Strassburg führte, sich auf Grund lautgeschichtlicher Erwägungen hätte erschliessen lassen, dass er einige Zeit in Bayern oder Schwaben zugebracht haben musste. Wie der Verf. weiter annimmt, war der Künstler, als er nach Augsburg zog, bereits verheiratet und arbeitete dort mindestens acht Jahre als Meister. Warum aber kennen ihn die sonst so verlässlichen Augsburger Zunftbücher nicht? Dafür wird folgende Erklärung geboten. Da Weiditz einen der Holzschnitte des »Theuerdank« gezeichnet hat, so ist anzunehmen, dass er im speziellen Dienste des Kaisers stand und daher eine Ausnahmsstellung ausserhalb des Zunftverbandes inne hatte. Um aber einerseits seine geringe Anteilnahme an den kaiserlichen Unternehmungen und andrerseits die in seinen ersten Werken hervortretende starke Stilwandlung bei seinen damals schon reifen Jahren zu erklären, muss der Verf. zu der weitern Annahme greifen, Weiditz sei nicht als Maler, sondern in einem verwandten Berufe, etwa »als Holzschneider, Erzgiesser, Bildschnitzer, Tauschirer etc.« in den Dienst des Kaisers eingetreten und erst allmählich zum Handwerk

---

[1]) Repert. f. Kunstwiss. XV. 137.

des Zeichners übergegangen, »endlich, durch den Rückhalt an seinen Herrn gedeckt, ausschliesslich für fremde Besteller arbeitend.«

Diese ganze, gewiss nicht sehr einfache Konstruktion wird schon durch die eine Erwägung gefällt, dass, wenn wirklich die Augsburger Meister zähneknirschend die missbrauchte Ausnahmsstellung des kaiserlichen Günstlings ertragen hätten, sie doch um so sicherer nach dem Tode des Schutzherrn sofort auf ihren Rechten bestanden hätten. Nun arbeitete aber Weiditz, wie auch Röttinger annimmt, nach des Kaisers Tode noch mindestens drei Jahre, ohne der Zunft beizutreten, weiter, und entfaltet gerade jetzt erst seine grosse Wirksamkeit. Ferner wäre erst zu beweisen, dass eine solche Ausnahmsstellung überhaupt möglich war; denn die vom Verf. herangezogenen Regesten beweisen eigentlich das Gegenteil, nämlich, wie schwierig es für den Kaiser war, auch nur sehr bescheidene Wünsche gegen die Zunftgesetze durchzusetzen. Des weitern ist es doch ziemlich gewagt, von dem Vorhandensein eines einzelnen Holzschnittes in den kaiserlichen Werken auf ein spezielles Dienstverhältnis des Zeichners zu schliessen.

Es gilt also eine andere Antwort auf die Frage zu finden, warum die Meisterbücher den Namen nicht kennen. Ich halte für wahrscheinlich: weil er nicht Meister war. Wie die beiden Christophe mit unserem Künstler zusammenhängen, wissen wir durchaus nicht; war der eine, wie Röttinger annimmt, der Sohn eines (angenommenen) Bruders, so mag der zweite der eines zweiten Bruders gewesen sein. Hans Weiditz aber dürfte jünger gewesen sein, als der Verf. ansetzt. Er wird auf der Wanderschaft nach Augsburg gekommen und dort durch die lohnende Beschäftigung, die ihm die gewaltige Buchproduktion verschaffte, und nicht minder durch die geistige Atmosphäre, die sein Talent rasch zu wunderbarer Entfaltung brachte, über die gewöhnliche Zeit hinaus festgehalten worden sein. Vielleicht auch hoffte er, in diesem ihm so sehr zusagenden Boden Wurzel schlagen und das Meisterrecht erwerben zu können, was ihm jedoch durch den Neid der rivalisirenden und durch ihn in den Schatten gestellten einheimischen Meister verwehrt worden sein mochte. Das, vielleicht auch der Umstand, dass sein treuer Gönner, der wie es scheint hochbedeutende Doctor Grimm, mit dem zusammen er die schönsten deutschen Bücher schuf, finanziell ins Wanken geriet, mochte ihn schliesslich veranlasst haben, sich wieder in seine Geburtsstadt zurückzuziehen[1]).

Auch diese Erklärung kommt nicht ohne manches »vielleicht« aus, doch besitzt sie sicherlich den Vorzug grösserer Einfachheit und steht ausserdem mit einer in den gesicherten Werken von zirka 1517—1520 hervortretenden Erscheinung, nämlich einem erstaunlich raschen Entwicklungsgang des Künstlers besser im Einklang, indem sie ihm für diese Zeit ein

[1]) Der Geselle führte natürlich auch kein Meisterzeichen. So erklärt sich die spielerische Mannigfaltigkeit von Zeichen, die oben erwähnt wurden. Es sind Signaturen, keine Geschäftsmarken. Dass H. bb. und IB (verschränkt) Holzschneidermarken sind, wie auch Röttinger meint, dünkt mich unwahrscheinlich. Mit Ausnahme des Zeichens Jost de Negkers ist mir kein Holzschneidermonogramm in Augsburg zu dieser Zeit bekannt. Aber de Negker war auch Verleger und setzte wohl als solcher die Marke auf seine Werke. Die beidon Monogramme werden das Gleiche bedeuten. Das I kann als Johann gelesen werden und B, wie es die Orthographie der Zeit auf Grabschriften u. dgl. nicht selten aufweist, W vertreten.

Alter von zirka 20—25, und nicht eines von 40 Jahren zuschreibt. Die nach seiner Rückkehr nach Strassburg zu Tage tretende Verflachung braucht noch nicht als »Zersetzungserscheinung« erklärt zu werden. Es genügte für den — Originalität im höchsten Sinne überhaupt nicht besitzenden — Künstler einfach die Entrückung aus dem künstlerischen Lebenskreise Augsburgs, der sich aus den wetteifernden Künstlern, den hochentwickelten Holzschneidern und den anspruchsvollen Verlegern zusammensetzte, um das Niveau seiner Leistungen sinken zu lassen. Wie oben angedeutet, bedarf es noch einer besondern Untersuchung, um die tatsächliche Grenze seiner Wirksamkeit festzustellen. Bei der Annahme eines schon um 1495 bis 1500 fallenden Geburtsdatums braucht man auch die von Seybot beigebrachte Archivnotiz zum Jahre 1565 nicht von vorneherein zu verwerfen.

Zu den wenigen erhaltenen Momenten, die auf die Biographie des Zeichners Bezug haben, gehört die Bemerkung in der Vorrede des Petrarcabuches, dass die Illustrationen mit Hülfe von »visirlichen Angaben Sebastian Brandts« entstanden seien. Sie beweist, dass vor der Rückkehr des Künstlers nach seiner Vaterstadt auch noch andere als verwandtschaftliche Beziehungen dorthin bestanden haben. Unter den frühesten Arbeiten, die Weiditz für einen Strassburger Verlag lieferte, befindet sich ein Porträtmedaillon Huttens (Rött. 55), mit dem der Künstler gleichfalls durch ältere Beziehungen verknüpft war. Während Hutten auf dem Reichstag von 1518 in Augsburg weilte, stattete Weiditz eine Anzahl seiner Bücher mit Bildern aus, darunter mit solchen, die nur in engster Zusammenarbeit mit dem Dichter entstanden sein konnten. Eine zukünftige Darstellung des Meisters wird sich den Versuch nicht entgehen lassen dürfen, an der Hand der Illustrationen in die Art der Beziehungen des Zeichners zu diesen bedeutenden Männern, Brandt, Hutten, Doctor Grimm, einzudringen.

Als Zeitpunkt der Übersiedlung des Künstlers in seine Heimat nimmt Röttinger das Frühjahr 1522 an, da in diesem Jahre schon zwei mit Holzschnitten von seiner Hand geschmückte Bücher dort erscheinen. Allein die erste Strassburger Nummer in Röttingers Verzeichnis (53), ebenfalls ein Hutten-Porträt, das den »Invectiven« beigegeben war, ist nach meiner Ansicht gar nicht von Weiditz gezeichnet, und auch bezüglich des Blattes in Kaiserbergs Postill (Rött. 54) scheinen mir Bedenken berechtigt. Andrerseits glaube ich eine 1522 datirte Arbeit Weiditz' zu kennen, deren Entstehen sicher nach Augsburg weist. Es ist ein dem Maximiliansmuseum in Augsburg gehöriges Aquarellblatt. Dargestellt sind 30 verschieden kostümirte Paare, die sich in einem mit Brunnen und verschiedenen Architekturen geschmückten Lustgarten ergehen. Vorne sind Musikanten aufgestellt, rückwärts lauert der Tod. Nach einer ausführlichen Unterschrift ist das Bildchen im Auftrage des Matthäus Schwarz 1522 entstanden und stellt den Geschlechtertanz dar, wie er von 1200 bis 1522 geübt wurde. Das Blatt, in dem ich trotz einer sehr schlechten Erhaltung die Hand des Petrarcameisters zu erkennen glaubte, ist auch als Denkmal der Anfänge einer historischen Trachtenkunde eine Merkwürdigkeit. — Die Übersiedlung wird aber wohl um ein Geringes später anzusetzen sein.

Die Werke der Strassburger Zeit, wie sie von Röttinger in einer Liste von 48 Nummern zusammengestellt sind, einzeln durchzuprüfen, war mir nicht möglich; viele Werke blieben mir jetzt unzugänglich, nur wenige lagen

in Originaldrucken vor. Auf Grund ungenügender Reproduktionen aber, wie sie z. B. Heitz' Büchermarken-Werk enthält, lassen sich Fragen wie die, ob ein Werk von der eigenen Hand des Künstlers oder unter seinem Einflusse entstanden, nicht sicher entscheiden [1]). Doch will ich nicht übergehen, dass mir die vier auf Heitz' Taf. XXIV abgebildeten Signete mit Unrecht ausgeschlossen scheinen. Besonders die Zeichnung des Bären und der Pflanzen auf der grossen Marke Bieners und die Behandlung des Felsens mit dem spärlichen Baumwuchs auf der Camerlanders verraten die Hand des Meisters sehr deutlich. Auch die beiden Signete des Joh. Albrecht (Heitz XXV) dürfen, wie ich meine, im Werk des Weiditz nicht fehlen. Im allgemeinen habe ich im Texte eine Gegenüberstellung des Weiditz'schen und des Strassburger »eingebornen« Stils vermisst, eine Beschreibung der Einwirkung des einen auf den andern und eine Abgrenzung gegenüber verwandten Erscheinungen, so dem gleichfalls aus der Augsburger Kunst hereingekommenen H. Vogtherr.

Das wichtige Ergebnis der Untersuchungen Röttingers aber ist, dass der Petrarcameister viele Jahre hindurch für Strassburger Druckereien gearbeitet hat und dieses steht fest, wenn auch vielleicht noch einiges von der Liste hinweg und einiges hinzukommen sollte. Blätter, wie die zu Luthers »XXVII Predigten« (1523), Others »Christlich leben und sterben« (1528), Otto Brunfels' »Biblisch Betbüchlein« (1528), Dioscorides »Pharmacorum libri VIII« (1529), Tacuini sex rerum naturalium . . . (1533) schliessen einen Zweifel vollkommen aus. Da Brunfels' »Herbarium« gleichfalls zu der Gruppe dieser zweifellosen Werke gehört, so ist damit auch der neue Name des »Petrarcameisters«, Hans Weiditz, gesichert.

Röttingers Schrift hat aber nicht nur diese ganze Gruppe neu für das Werk des Künstlers gewonnen, sie bringt ihm auch für die bekannte Augsburger Periode namhafte Bereicherung zu [2]). Dieser Teil der Arbeit und insbesondere jene neuen Zuschreibungen, die das Bild von Weiditz' Kunst irgend ergänzen oder verändern, also namentlich die als Jugendwerke eingeführten Vermehrungen des Verzeichnisses sollen im Folgenden einer genauern Prüfung unterzogen werden.

Als Ausgangspunkt für seine stilistischen Erörterungen wählt der Verf. einen ausführlichen Vergleich des Stiles Weiditz' und Burgkmairs. Wenn auch der Beweis, dass man es mit zwei verschiedenen Künstlern zu tun hat, nach dem was Wilhelm Schmidt und Seidlitz hierüber gesagt haben, entschieden zu spät kommt, so gibt doch die Gegenüberstellung mit dem Meister, mit dem er am öftesten verwechselt wurde, dem Verf. erwünschte Gelegenheit, das Wesen und die Manier seines Künstlers bis in die kleinsten Einzelheiten hinein durchzuprüfen und darzustellen. Einen nicht unwesentlichen Zug möchte ich hiezu nachtragen. Weiditz' Phantasie hat einen merkwürdigen Trieb, auszufüllen, zu ergänzen. Wenn einmal das Hauptmotiv feststeht, so tritt erst ihre wahre produktive Kraft in Tätigkeit. Bis in die fernsten Winkel schafft sie, sie leidet keine toten

---

[1]) Solche zweifelhafte Blätter scheinen mir Röttinger Nr. 64, 87 (Heitz, Formschnitte Taf. 88) 67 zu sein.

[2]) Die Zahl der allein für diesen Zeitabschnitt neu zugeschriebenen Blätter beträgt über 100, von denen allerdings nach meiner Ansicht etwa 40 wieder zu streichen sind.

Stellen, alles bedeckt sie mit reizvollen Nebenmotiven, die vielleicht zum Hauptgegenstand in Beziehung stehen, jedem das gleiche Interesse zuwendend. Sein Stil ist dieser episch-deskriptiven Tendenz vollkommen angepasst. Der Umriss bleibt stets das Wesentliche, sowohl der ganzen Figuren als jeder Teilform; denn er verbürgt die Deutlichkeit, auf die das Hauptstreben des Schilderers geht. Er braucht darum hohe Horizonte, um möglichst Raum für Vielerlei zu gewinnen, er braucht ein gleichmässig verteiltes Licht; der räumliche Zusammenhang, malerische Wirkung kann daher niemals wie bei Burgkmair seine Absicht sein.

Röttingers Charakteristik fusst ausschliesslich — und mit Recht — auf dem reichen und reifen Petrarcawerke. Mit dem so gewonnenen Massstabe tritt der Verf. nun an einige früher entstandene Werke in chronologischer Reihe heran und konstruirt ein bis 1515 zurückreichendes Jugendwerk. Es wäre richtiger und sicherer gewesen, von dem Bekannten aus rückwärts Schritt für Schritt ins Dunkle vorzuschreiten und dabei stets zu prüfen, ob die einzelnen Ringe der Entwicklung streng aneinander passen. Dieser Weg soll hier eingeschlagen werden.

Das »Bekannte« bedeutet die von Seidlitz zusammengestellte Gruppe von Werken, die für »Grimm und Wirsung« gearbeitet sind. Die Petrarcazeichnungen tragen die Daten 1519 und 1520. Aus dem Jahre 1518 kannte Seidlitz drei Werke, zwei mit Titelbildern und eines — eine Schrift von Hutten — mit einer Titelumrahmung geschmückt. Röttinger fügt vier Werke hinzu, die die gleiche Jahreszahl aufweisen: eine deutsche Ausgabe dreier Komödien des Plautus mit 20 Holzschnitten, zwei weitere Titelbilder zu Hutten'schen Schriften und eine Umrahmung, die gleichfalls zu Werken Huttens und andern verwendet wurde. Eine fünfte Hutten'sche Druckausgabe — mit 12 besonders wichtigen historischen und allegorischen Zeichnungen ausgestattet — trägt das Datum der Druckvollendung 2. Jan. 1519. Die Entstehung dieser Illustrationen fällt also gleichfalls noch in das Jahr 1518. In das Ende dieses Jahres, höchstens an den Anfang des folgenden, möchte ich ferner das Einzelblatt »Kaiser Maximilian die Messe hörend« (Pass. 99, Seidl. 6, Rött. 13) setzen. Man wird die Darstellung unbedenklich auf den Reichstag beziehen dürfen, wenn auch vielleicht der wundervoll zarte Ausschnitt des Blattes zu spät fertig geworden und es daher als Erinnerungsblatt an den plötzlich verschiedenen Kaiser verbreitet wurde. In den kleinen feinen Figürchen wird sich noch manches Porträt mit Beziehungen auf den Reichstag erkennen lassen; ich erwähne hier nur, dass der links vorne stehende Vornehme nach der Berliner Medaillenzeichnung des Hans Schwarz den Pfalzgrafen Friedrich und der Orgelspieler auf derselben Seite den berühmten Hoforganisten Maximilians, Paulus Hofhaimer darstellt[1]).

Allen neuen Zuweisungen Röttingers ist unbedingt zuzustimmen. Was er jedoch über die darin zu Tage tretende Entwicklung des Künstlers sagt, ist nicht immer zutreffend. Er fasst diese ganze Gruppe mit der Hauptmasse der Zeichnungen zum ersten Buch des Petrarcawerkes in Eins zusammen.

---

[1]) Nach diesem scharfen Porträtchen des Orgelspielers und nach Burgkmairs Holzschnitt zum Triumphzug glaube ich eine bisher unerkannte herrliche Bildniszeichnung A. Dürers im Britischen Museum (Lippmann 284) als Hofhaimer bestimmen zu können.

Innerhalb derselben erkennt er allerdings Veränderungen an (z. B. in der Zeichnung des Laubes, den Proportionen der Figuren), die unter dem Einfluss Schäufeleins erfolgt seien. In Wahrheit vollzieht sich gerade in diesem Zeitraume die Klärung und Festigung des Weiditz'schen Stiles. Bei unverkennbarer Identität der Hand treten in den mit dem Datum 1518 versehenen Werken sehr tiefgehende Unterschiede hervor, nach denen sie sich in eine einheitliche folgerichtige Entwicklungslinie ordnen lassen. Sie führt in raschen Etappen zu reifer Meisterschaft. Am Anfang stehen die Bilder zum Plautus. Ihre Zeichenweise ist noch recht ungleichartig; bisweilen missraten Figuren noch gründlich (A 6), ihre Gruppirung ist oft anfängerhaft ungeschickt (D 6). Die Renaissanceformen scheinen ihm etwas Neues, Ungewohntes zu sein; er verwendet sie hier zaghaft und tastend (J, N 3^{v}), dort in sinnloser Häufung (A 4, D^{v}). Einflüsse sind stark zu spüren und zwar verschiedener Vorbilder. In der Zeichnung der Figuren schwankt er noch zwischen der rein zeichnerischen Art und der malerischen Modellirung Burgkmairs (ganz Burgkmaierisch ist die Gruppe auf Fol. F); an Breu (vgl. die Holzschnitte zu Vartomans Reisen 1515) erinnert häufig die Komposition, besonders stark das Landschaftliche, dann Einzelheiten wie die gleichmässige Schattirung eines Gesichtes (D 6). Dann wieder zeigt er sich von der Manier abhängig, wie Schäufelein das Laub zeichnet oder von einzelnen seiner Figurentypen (N 3^{v}). Daneben tritt aber schon viel Eigenes hervor, ja es sind bereits die Keime seines ganzen Wesens zu erkennen. Stellt man diese Blätter neben die Illustrationen der »Celestina« (1520), mit denen sie im Format, den Kompositionen, ja oft in allen Motiven übereinstimmen (zu vergl. z. B. Plautus A 6 — Celestina R 7, B 3 — B 4, G 4, D 6 — S 2, G 3 — B 7 etc.), so offenbart sich ein so gewaltiger Niveau-Unterschied, dass man fast an der Datirung zweifeln möchte. Trotzdem wird man die Entstehung der Plautusbilder kaum weiter als etwa in das Jahr 1517 zurückschieben können — was durch die Annahme zu rechtfertigen ist, dass die Herstellung der sorgfältigen Schnitte längere Zeit in Anspruch genommen hat — denn sie stehen doch auch den sicher 1518 entstandenen Hutten-Illustrationen in vielen Punkten schon sehr nahe. Diese bilden eine zweite besondere Gruppe, zu der auch das Titelbild zum »Ficinus«[1]) (Rött. 10) und ein Blatt aus dem Petrarcabuche gehört, das gewiss das früheste darin ist und von den andern merklich getrennt steht: Fol. IV »Von wider uberkomner Gesuntheit«. In allen diesen Blättern ist ein besonders starker Einfluss Burgkmairs zu spüren. So wiederholt z. B. das Blatt auf Fol. A 3^{v} der Hutten-Gedichte (Rött. 12) mehrere Figuren aus Burgkmairs Holzschnitt B 74, die Gestalt der schreibenden »Italia« (Fol. P 3 desselben Werkes) könnte von Burgkmair selbst gezeichnet sein (vgl. Weisskunig 11 der Jahrbuchausgabe)[2]). Auch das genannte Petracrablatt steht mit seinen kräftigen malerischen Gegensätzen Burgkmair sehr nahe. Das Titelbild zu Huttens »Phalarismus« (Rött. 6) möchte ich nicht wie der Verf. an den Anfang, sondern eher an das Ende

---

[1]) Das seltene »Ritterspiel« (Röttinger 11) ist mir unbekannt geblieben.

[2]) Daneben lässt sich in den Schlachtenbildern dieses Buches das Vorbild der von Breu für Maximiliam gezeichneten Scheibenzeichnungen erkennen (z. B. in G 2 Typen aus dem »Schweizer«- und den »Kufsteiner Krieg«).

der Hutten-Blätter stellen; es leitet schon vollständig zu jener Art über, in der die meisten Zeichnungen des ersten Petrarca-Bandes gearbeitet sind.

Eine neue Phase wird durch das »Messen«-Blatt bezeichnet. Dass es noch von Bartsch unter Dürer eingereiht werden konnte, weist den Weg der Erklärung: seit dieser Zeit verbindet sich mit dem Einfluss der Augsburger Schule der des grossen Nürnbergers. Indem sich Weiditz' schmiegsames Talent auch ihm anzupassen und wie mit tausend Wurzeln aus ihm Nahrung aufzusaugen versteht, fällt ihm bald das Übergewicht über die Augsburger Genossen zu.

Den (in unserer Betrachtungsweise) nächsten Schritt, den uns Röttinger führen will, werden wir ihm nicht folgen. Es handelt sich um eines der bedeutenderen Illustrationswerke der Zeit, den erst 1538 ausgegebenen »Goldenen Esel« des Apulejus, dessen Bilder seinem Künstler zuzuschreiben sich der Verf. viele vergebliche Mühe gibt. Dass die Zeichnungen nicht erst 1538 entstanden sind, sieht er ganz richtig; er nimmt an 1517, also unmittelbar vor den Plautus-Illustrationen. Ich finde die Unähnlichkeit zwischen diesen Werken so gross, als sie irgend zwischen Werken zweier begabter Zeichner derselben Zeit, Wirkungsstätte und Schule bestehen kann Etwas anders steht es, wenn man das Petrarcawerk heranzieht. Zwischen diesem und dem »Apulejus« gibt es Berührungspunkte, aber doch wieder nicht mehr, als durch den gleichen Rahmen von Ort und Zeit und etwas gegenseitige Beeinflussung erklärt werden kann. Der Meister des »Apulejus« ist eine klar zu fassende, von dem des »Petrarca« bestimmt zu unterscheidende Persönlichkeit. Ob er aus Augsburg stammte oder, was wahrscheinlicher, ähnlich wie Weiditz nur zugewandert ist, jedenfalls trägt seine Kunst den Augsburger Charakter. Muther fühlte sich versucht, die Apulejus-Blätter für posthume Werke Burgkmairs zu halten. Stärker noch sind die Einflüsse von Seite Breus, die sich besonders in der Zeichnung der Landschaft zu erkennen geben. Wo diese vorwiegt (wie auf Blatt 32 u. a.) könnte man fast an seine Hand glauben. Daneben machen sich nicht minder kräftig Anklänge an Schäufelein fühlbar (z. B. in der Zeichnung des Laubes); für die Figuren bleibt Burgkmair das Vorbild. Alle diese Einflüsse stehen nicht tot nebeneinander, sondern sind in einer eigenartigen künstlerischen Persönlichkeit aufgelöst. Mit dem Petrarcameister verglichen ist er einfacher, weniger detailreich, wuchtiger, von schwerfälligerer Erfindung. Seine Landschaft ist grosszügiger, weiträumiger, seine Figuren gedrungener. Er spricht nicht in Umrissen, sondern trachtet nach plastischer Wirkung und Raumvertiefung. Sein Strich ist energischer, gewaltsamer. Nicht zu verwechseln sind seine Gesichtstypen: tiefliegende Augen, eine scharfe, meistens gerade Nase, ein mageres, vorstehendes Kinn, ein brutaler, in den Winkeln abwärts gedrückter Mund, perrückenhaftes Haar. — Deutlicher noch wird seine Art, wenn man andere Werke seiner Hand heranzieht. Ich finde sie unverkennbar im Titelbilde des Werkes: »Maximilianus Transylvanus, Legatio ad Cæsarem Carolum . . . s. typ. et a. not. (1519 oder 1520)[1]. Durch die völlige Übereinstimmung mit den

[1] Zapf, Augsburger Buchdruckergeschichte II, 132 kennt nur eine deutsche Ausgabe des Werkes, die vom 29. 3. 1520 datirt ist. Die lateinische ging zweifellos voraus; sie wird Ende 1519 oder Anfang 1520 erschienen sein.

Apulejus-Blättern[1]) gibt uns dieser Titel zugleich einen Anhalt, wann ungefähr diese entstanden sind — um 1520. Ich kann an dieser Stelle auf den interessanten, bis jetzt fast unbekannten Künstler nicht weiter eingehen, als es der Beweis erfordert, dass er und Weiditz zwei verschiedene Personen sind. Dieser Beweis dürfte nichts mehr zu wünschen übrig lassen, wenn ich recht habe, ihm das bekannte Blatt zu Th. Morus' Utopie »Kampf gegen nackte Männer« (Passav. III. 443) zuzuschreiben. Es wurde von »Hans Frank genannt Lützelburger« geschnitten, ist 1522 datirt und mit (scheinbar) H. N. monogrammirt. Schon Woltmann (Holbein I. 130) hatte bemerkt, dass die dem Dresdener Exemplar des Blattes beigesetzten Verse den Augsburger Dialekt verraten. Durch die Gleichsetzung des Zeichners mit dem Meister des »Apulejus« ist die Entstehung in Augsburg wohl als gesichert anzusehen und zugleich für die Ansicht, dass auch der berühmte Lützelburger der Augsburger Schule entstamme und mit dem 1516—19 für den Kaiser dort beschäftigten Holzschneider Hans Frank identisch sei, eine neue Stütze gewonnen. Das Monogramm des Zeichners ist in Wahrheit invers und lautet N. H., wie ein anderes monogrammirtes, bisher unerwähntes Blatt seiner Hand lehrt: eine Darstellung des Sündenfalles, die zu einer mit den Versen des Chelidonius 1526 bei Quentel in Köln gedruckten Passionsfolge gehört[2]).

Die Nummer 3 des Röttinger'schen Verzeichnisses wird also fallen müssen und mit ihr die folgende; denn auch das Titelbild des „Büchleins über die Complexionen« stammt, wie insbesondere der Vergleich mit Apulejus Fol. 26 und mit dem Bild aus »Maximilianus Transylvanus« beweist, von der Hand des Meisters N. H. Damit fällt aber auch der grösste Teil des Kapitels über die »Entwicklungsgeschichte des Stiles Hans Weiditz'« dahin, in dem sich der Verf. die hartnäckige Mühe gibt, den unverdaulichen Brocken des »Apulejus« für sein Weiditzwerk zu assimiliren.

Weiterschreitend gelangen wir nun zu den Werken, die der Verf. als erste Spuren der Tätigkeit Weiditz' ansprechen zu können meint, dem Titelblatt zu Fabers »Musicæ Rudimenta«, 1516, und einem aus dem Jahre 1515 stammenden Blatte zum »Theuerdank«. Bei dem Aufsuchen von Jugendwerken, in denen sich der Charakter eines Künstlers naturgemäss erst unentschieden ausspricht, aus der Masse der gleichzeitigen Kunst wird man sich in der Regel mit dem Resultat einer gewissen Wahrscheinlichkeit oder blossen Möglichkeit begnügen müssen. Immerhin wird man, um über leeres Raten hinauszukommen, verlangen müssen, dass einige der konstitutiven Merkmale der Künstlerpersönlichkeit wenigstens in allgemeinen Zügen festzustellen sind, ferner, dass eine Anknüpfung an die ersten

---

[1]) Zu vergl. besonders mit Apulejus fol. XIII^v. Im Jahre 1520 entstanden Weiditz' Bilder zur „Celestina«, deren Gesichtstypen sich denen des Apulejus-Meisters beträchtlich nähern. Ich glaube, dass Weiditz der Einfluss-Empfangende war.

[2]) Ob die zwei andern im Passavant (III 443) erwähnten Blätter derselben Hand angehören, weiss ich nicht; ich habe keine Drucke gesehen. Wiechmann schreibt ihm das Titelbild zu Johann von Fürstenfelds „Gesprech vom Glück« Augsb. Steiner 1544 zu (Naumanns Archiv I. 128). Das ist ein Irrtum; das Blatt ist ein zweifelloser unbeschriebener Burgkmair. — Es ist mir nicht unwahrscheinlich, dass ein bisher namenloses Blatt im Theuerdank (Nr. 14) den Meister N. H. zum Urheber hat.

gesicherten Werke und ein klarer Zusammenhang zwischen den einzelnen Werken zu erkennen ist. Bei dem Faber-Blatt von 1516 ist das alles nicht der Fall. Es werden zwar zahlreiche Einzelheiten vorgeführt, die das Blatt mit den Petrarcazeichnungen gemeinsam haben soll. Diese scheinen mir aber zum Teil ungenau beobachtet[1]), zum Teil für diesen Zweck uncharakteristisch ausgewählt zu sein; denn sie finden sich ebenso auf Holzschnitten Breus, Becks oder Schäufeleins[2]). Mit den Plautusbildern, die doch vor allem massgebend wären, wird ein Vergleich gar nicht gezogen. An der Unvereinbarkeit mit diesen scheitert die Zuweisung.

Auch der detailirte Beweis, der für das Theuerdank-Blatt beigebracht wird, ist nicht überzeugend geführt[3]). Trotzdem scheint mir die Zuschreibung sehr viel für sich zu haben. Es liegt schon in der Gesamterscheinung des Blattes mancherlei, was mich schon früher an den Petrarcameister gemahnte: ein feiner, einlässlicher, zeichnerischer Zug, der sich sorgfältig über das ganze Blatt ausbreitet, die zierlich-stolzen Reiterfigürchen, die Blätter wie Petrarca I. 43 in Erinnerung rufen, die Landschaft mit den gleichmässig schraffirten Hügelabhängen u. a. Dazu kommt nun, worauf hinzuweisen sich der Verf. nicht hätte entgehen lassen sollen, die grosse Übereinstimmung, die die feinen kleinen Köpfchen des Theuerdank-Blattes mit den Typen der Plautusbilder aufweisen[4]). Ich erinnere mich nicht, auf gleichzeitigen Augsburger Holzschnitten sonst solche zierliche, scharfe Köpfchen gesehen zu haben. Zu widersprechen scheinen die Proportionen: die Figuren im Plautus sind durchwegs untersetzt, die Gestalt des Maximilian auf dem Theuerdank-Schnitt ist langgestreckt. Doch scheint diese letztere Figur ihre Proportionen weniger auf Grund eines bestimmten Canons, als infolge eines Zeichenfehlers bekommen zu haben. Ein zweites Bedenken könnte daraus entstehen, dass die Theuerdank-Zeichnung sich auf den ersten Anblick reifer, sicherer ausnimmt, als die zwei Jahre später entstandenen Plautusholzschnitte. Genauer betrachtet, ist diese grössere Sicherheit nichts wie ängstliche und fleissige Korrektheit, die einem Anfänger einem ehrenvollen Auftrage gegenüber natürlich ist. In Wahrheit ist der Plautus bedeutend künstlerischer, freier und ausdrucksvoller gezeichnet. Mit jenem Vorbehalt, ohne den ein solcher Schritt ins Dunkle überhaupt nicht unternommen werden kann, wird Röttingers Zuschreibung also zu billigen sein.

---

[1]) So wird mit Unrecht der Kopf Fabers mit Petrarca I. 5 v und 10 v in Vergleich gestellt; ebenso unrichtig die Hände mit I. 19. v, das Abheben der Gewänder an den Beinen, das gotische Laubwerk am Kapitäl mit dem Exlibris Ecks (das übrigens gar nicht von Weiditz herrührt).

[2]) Z. B. die Behandlung des Haares, der Falten in den Armbeugen, die Art der Pflasterung, das rustizirte Fenster, die Landschaft.

[3]) Die behauptete Übereinstimmung zwischen dem Kopf des „Ehrenholds“ und dem des Faber existirt nicht. Der Baumschlag ist im Prinzip ebenso gezeichnet auf Blatt 30, 50 (Schäufelein) 33, 43 (Beck) des „Theuerdank“. Daraus ist also nichts zu schliessen.

[4]) So gleicht der ältere Mann im Schiffe auf Plautus A 2 v dem „Unfallo“ vollkommen, besonders der Bart, das Auge und die schrägen Strichelchen unter dem Auge sind charakteristisch. Mit dem Kopf des „Ehrenholds“ ist zu vergleichen der Schiffer auf Plautus A 2 v, ferner das Kind desselben Blattes (besonders auffallend ist die Zeichnung des Auges), dann das junge Paar auf B 3, das Mädchen auf N. 30.

Ohne Anspruch auf eine grössere Wahrscheinlichkeit als die eben bezeichnete, möchte ich bei dieser Gelegenheit eine Beobachtung mitteilen, die ein in dieselbe Zeit fallendes Werk betrifft. Die drei ersten Zeichnungen zum Besançoner Teil von Maximilians Gebetbuch werden Burgkmair zugeschrieben, was bei I und III unbestreitbar richtig ist. Auch auf dem zweiten Blatte tritt seine Hand in den kräftigen Schatten am Baume und in der schwungvollen Zeichnung der Gräser ganz deutlich zu Tage. Aber durchaus der Zeichenweise Burgkmairs widersprechend ist die Gestalt des liegenden Greisen. Dieser Kopf mit den tiefliegenden runden Augen, die nur als Höhlen wirken, mit den feinen, kurzen, schrägen Parallelen darunter, mit dem offenen, in den Winkeln abwärts gezogenen Munde, mit dem durch Parallele betonten Nasenrücken ist Burgkmair fremd; es ist der typische Kopf des Petrarcameisters, der schon in den Plautusschnitten, ganz ausgeprägt aber und besonders deutlich in den »Meditationes« von 1520 vorkommt[1]). Auch die kurzen, wie geschwollenen Beine und die den Ärmel umkreisenden Falten treten im »Plautus« auf und sind bei Burgkmair niemals nachzuweisen. Es zwingt sich mir daher die Vermutung auf, dass das Blatt von Weiditz begonnen wurde und durch Burgkmair eine energische Überarbeitung erfuhr[2]).

Wie stellt sich nun die Entwicklung des Petrarcameisters dar? Was er etwa aus seiner Heimat mit nach Augsburg gebracht habe, darüber entschlägt sich Röttinger jeder Vermutung. Das Theuerdank-Blatt ist nach ihm unter dem Einfluss Becks entstanden; schon im folgenden Jahre tritt der Schäufeleins an seine Stelle und bleibt herrschend bis 1519, wo ihn Dürers Herrschaft ablöst. Hiebei ist die Hauptsache übersehen. Schon die Tatsache, dass der Petrarcameister so lange Zeit für eins mit Burgkmair gehalten werden konnte, weist seinen künstlerischen Ursprung auf. Mit Schäufelein wurde meines Wissens niemals ein Blatt Weiditz' verwechselt. Dass Einzelheiten im Theuerdank-Blatte an Beck anklingen, ist richtig[3]); die Zeichnung des Baumschlages schliesst sich schon enger an Schäufelein an. Burgkmairisch aber sind die Figuren und ihr Verhältnis zur Landschaft. Das Blatt könnte nach einer Skizze von ihm ausgeführt worden sein. Sein Einfluss bleibt auch, wie vorhin im einzelnen gezeigt wurde, in den Werken von 1517 bis 1519, wenn auch bisweilen von dem Breus und Schäufeleins gekreuzt, doch als der vorwaltende bestehen.

Ist die mitgeteilte Beobachtung bezüglich der Gebetbuchzeichnung richtig, so könnte man sich das Verhältnis kaum anders vorstellen, als dass Weiditz in Burgkmairs Werkstatt tätig war. Auch Röttinger führt, ohne diesen Schluss zu ziehen, eine hieher gehörige Beobachtung an: Weiditz habe einen von Burgkmair gezeichneten Holzstock überwiesen erhalten, um ein Pilasterfeld darin mit Ornamenten zu füllen (Bartsch 10). Die Beobachtung ist richtig, aber unvollständig. An dem Blatt B. 10 ist nichts von Burgkmairs Hand gezeichnet. Es werden seit Bartsch immer vier Madonnenholzschnitte in den Katalogen geführt. In Wahrheit stammt nur der seltene Holzschnitt B. 9 von der Hand des Meisters. Die andern

[1]) Vgl. die Anbetung der h. 3 Könige.

[2]) Was ausser der genannten Figur noch von der ersten Hand ist, könnte nur am Original mit Bestimmtheit unterschieden werden.

[3]) Z. B die Pferdeköpfe, das Wasser.

sind Kopien. Auf der Kopie B. 10 ist nicht nur die Pilasterfüllung, sondern auch alles andere Ornament (an Rück- und Seitenlehnen des Sessels) unzweifelhaft, vielleicht aber das ganze Blatt[1]) von Weiditz gezeichnet. Von Bedeutung ist nun, dass die Kopie das Monogramm Burgkmairs trägt; sie muss demnach als Atelierwiederholung gelten und bewiese somit gleichfalls, dass Weiditz damals — es handelt sich nach dem Stil des Ornaments etwa um das Jahr 1519 — nicht selbständig, sondern als Gehülfe des Augsburger Hauptmeisters tätig war[2]).

Für die künstlerische Nähe der Beiden spricht endlich der Umstand vernehmlich genug, dass es selbst heute noch nicht gelungen ist, das Werk Burgkmairs endgültig von den Arbeiten Weiditz' zu trennen. Röttinger selbst ist in der Lage, drei von Bartsch als »Burgkmair« verzeichnete Werke zu streichen und auf Weiditz zu übertragen: das Wappen des Bischofs Georg III von Bamberg (B. 38), das er in einem Grimm'schen Druckwerk von 1519 auffand, ferner die zwei Umrahmungen, in denen die Burgkmair'schen Holzschnitte B. 4—6 und B. 64—69 bisweilen vorkommen. Damit ist jedoch der Prozess zwischen Burgkmair und Weiditz noch immer nicht erledigt. Auch in der Zeichnung des Rahmens, in dem B. 7 erscheint, erkenne ich die feine Hand Weiditz' und ebenso unverkennbar scheint sie sich mir in B. 78 zu verraten. Es ist dies der Entwurf zu neun Degenknöpfen, je drei in drei Reihen gestellt, mit der Adresse: »gedruckt zu Augspurg durch Jobst de Negker, furmschneider«. Burgkmairs Ornament, obgleich der Augsgangspunkt und das Vorbild des Weiditz'schen, ist in der Erfindung weniger reich und beweglich, in der Ausführung mehr skizzierend; es ist als ob sich sein temperamentvoller Strich der kleinen, feinen, nervösen Handwerksarbeit nicht fügen wolle.

Am Schluss des Augsburger Teiles seines Verzeichnisses fügt Röttinger drei Exlibris-Blätter an, von denen mir aber nur eines von Weiditz herzurühren scheint. Das »Ex libris Christophs von Stadion« wurde vor kurzem von Dodgson behandelt[3]). Er bewies, dass das Blatt überhaupt kein Exlibris ist, sondern in einem »Diurnale secundum ritum Augustensem«, Augsburg, Erh. Ratdolt, 1522 erschien und schrieb es dem Jörg Breu zu. Der erste Anblick könnte Röttinger recht geben, eine sorgfältigere Betrachtung wird sich, glaube ich, für Dodgsons Taufe entscheiden. Diese derben Kinderköpfe, diese bestimmte Zeichnung der Augen, des Haaransatzes, der Architektur weist mehr auf Breu hin, der allerdings damals, wie das Blättchen zeigt, in manchen Stücken bereits Anlehnung an den jüngern Künstler suchte. — Gegen die Zuschreibung des »Exlibris Eck« (Rött. 50) spricht besonders das gotische Laubornament und die Zeichnung Gottvaters.

Auch Dürers Werk scheint noch immer Beiträge an das neu konstituirte des Weiditz abgeben zu müssen. Vollkommen zutreffend finde ich

---

[1]) Auffallend ist allerdings die geistlose Art, wie die Gesichter und Gewänder gezeichnet sind. Die Kopie B. 11, gibt die Burgkmairsche Zeichnung viel treuer wieder. B. 12 ist von demselben Holzstocke gedruckt wie B. 10.

[2]) Noch eine in diesem Sinne sprechende Beobachtung: auf einem Holzschnitte, den Weiditz 1518 für Hans Miller gezeichnet hat (Exhortatorium Huttens fol. A 30) sind einzelne Figuren einem Holzschnitte Burgkmairs entnommen, der zuerst 1519 bei Grimm erschien (Liber theoreticae des Alsaharavius. B. 74). Es muss also Weiditz die Zeichnung Burgkmairs vorgelegen sein.

[3]) Jahrb. der preuss. Kunstsammlungen XXIV. 335.

die jüngst von Dodgson ausgesprochene Ansicht[1]), dass jene Version des grossen Holzschnittbildnisses Kaiser Maximilians, die mit der ornamentalen Umrahmung geschmückt ist (B. 153, H. 1949), eine von der Hand des Petrarcameisters stammende Kopie ist. Der Charakter der Umrahmung weist durchaus von Dürer hinweg und auf Augsburg hin.

Ich füge noch ein Blatt aus dem grossen Reservoir des „Dürer-Appendix" hinzu. Passavant 329, ein köstlich gezeichnetes Wappen, schwarz und rot gedruckt, und mit der Jahreszahl 1521 versehen, hat gleichfalls Weiditz zum Urheber. Es lässt sich als das des Bischofs Sebastian Sprenger (Sperantius) von Brixen bestimmen, der am 9. April dieses Jahres gewählt wurde[2]).

Aus allem dem Gesagten dürfte sich ergeben, dass wir trotz der umfassenden Bereicherung, die die Kenntnis Hans Weiditz' Röttingers gehaltvoller Schrift verdankt, doch immer noch weit davon entfernt sind, die Akten über diesen Künstler schliessen zu dürfen. Eine zukünftige Behandlung dürfte auch der Frage nicht länger ausweichen, welches das künstlerische Gut war, mit dem der junge Künstler in Augsburg einwanderte und wo es erworben wurde. Ich möchte hier nur kurz auf den glänzenden, bisher noch namenlosen Illustrator von Wimphelings Buch: „De fide concubinarum" (Muther 380), wahrscheinlich gleichfalls einen Rheinschwaben, hinweisen, dem Weiditz nicht nur wie keinem Zweiten geistesverwandt ist, sondern an den auch die feinen Typen des Plautusbuches im einzelnen gemahnen.

Am Schlusse führt uns der Verf. über die Grenzen der graphischen Kunst hinaus; er unternimmt es, uns den grossen Zeichner auch als Maler vorzuführen. Die beiden Gemälde, die er ihm zuschreibt, sind gegenwärtig durchaus unbefriedigend benannt. Jeder Versuch einer neuen Taufe, wenn auch noch so kühn, darf daher als willkommen gelten; er stört nicht Begründetes, sondern kann durch Aufwühlen des Bodens nur nützen. Es handelt sich um eine „Beweinung Christi" der Wiener akademischen Gemäldegalerie, offiziell noch A. Dürer genannt, und eine „Hl. Familie" in der Münchener Pinakothek, die als „Schule des A. Dürer" geführt wird. Ob diese beiden Bilder zusammengehören, ist mir allerdings recht fraglich. Röttingers Einzelangaben hierüber haben wenig überzeugendes. Einen gemeinsamen Zug sehe ich allerdings: beide klingen wider von Dürer'schen Formen und Motiven und doch haben beide nur ganz äusserliche Beziehungen zur Dürer'schen Formenwelt. Aber Werke dieser Gattung gibt es viele. Das Münchener Bild scheint mir jedenfalls beträchtlich breiter und auch routinirter gemalt zu sein als das Wiener, und doch wäre es nach Röttinger das frühere. Da es nach meiner Erinnerung auch in der Farbe wenig mit der Pietà übereinstimmt, so lasse ich es hier ganz bei Seite.

Dass die Wiener Beweinung ihren Namen mit Unrecht trägt, war aus der gekünstelt-ungeschickten Komposition, aus der schwächlichen, gezierten

---

[1]) Catalogue of early german and flemish woodcuts of the British Museum 1903. p. 335, no. 141.

[2]) Von Weiditz ist auch das köstliche Titelblatt zu Trithemius', Von den syben Geysten . . . Nürnberg, 1522 (Weller 2283) gezeichnet, das im Katalog der Mai-Auktion von Gutekunst 1904 abgebildet und als „ganz zweifellos von Dürer" bezeichnet ist.

Formgebung, und wenn alles das hingenommen wurde, so schon aus der abscheulich verzeichneten linken Hand der hl. Maria zu erkennen und wurde auch erkannt. Die von Bayersdorfer vertretene Zuschreibung an den Meister der Frankfurter „Darbringung Christi“ ist gewiss auch unhaltbar. Meine eigene Ansicht war, dass wir es überhaupt mit keinem Werk der eigentlichen Dürerschule zu tun haben, sondern mit einer später, etwa um die Mitte des 16. Jahrhunderts entstandenen Arbeit, die vielleicht einen „Dürer“ bedeuten wollte.

Röttingers Beweis stützt sich, wie es bei einem solchen Schliessen von Holzschnitten auf Gemälde nicht anders sein kann, vornehmlich auf die physiognomischen Typen, ferner auf die Anatomie des Christuskörpers. Es ist zuzugeben, dass die von ihm aufgedeckten Ähnlichkeiten überraschend sind. Aber, wäre einzuwenden, wie konnte ein in Augsburg lebender Holzschnittzeichner eine derartig genaue Kenntnis Dürer'scher Maltechnik sich angeeignet haben, wie sie in den Falten, der Haarbehandlung, ja sogar in den Spuren der Daumeneindrücke[1]) hervortritt? Wir wissen nun zwar, dass Weiditz einmal einen Holzschnitt nach einem Porträt Dürers (dem des Frhrn. v. Schwarzenberg) gezeichnet hat; doch ist es unbekannt, ob Dürers verlorene Vorlage ein Gemälde oder etwa nur eine Zeichnung gewesen ist. In Röttingers Sinne könnte man auch auf die monatelange Anwesenheit Dürers in Augsburg im Herbst 1518 hinweisen und den Umstand betonen, dass unmittelbar nachher sein Einfluss in den Werken des Weiditz stark durchdringt. In den Holzschnitten freilich bleibt trotz starker Beeinflussung von Seite Dürers der Augsburger Grundcharakter stets bewahrt; so würde man von seinen Gemälden von vorneherein auch eher ein Burgkmair'sches Gepräge erwartet haben. Befremdlich für Weiditz bliebe immerhin auch die Komposition, die ungeschickte Gruppirung, das schlechte Verhältnis der Figuren untereinander und in hohem Grade der Umstand, dass ein im Kleinen so grosser Erfinder an einem so primitiven Hintergrunde sein Gefallen gefunden hätte.

Alles das zugegeben, wird man dem Verf. wegen seiner Zuschreibung doch nicht gram sein dürfen; denn es ist zweifellos die beste, die das Bild bisher erfahren hat. Friedrich Dörnhöffer.

---

[1]) Vgl. Lausers Kunstchronik 1883, 307.

Kunstgeschichtliche Anzeigen.

Beiblatt der „Mittheilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung"

Redigirt von **Franz Wickhoff.**

Jahrgang 1904. **Nr. 3.**

C. Hasse. Rogier von Brügge, der Meister von Flemalle. Zur Kunstgeschichte des Auslandes. Heft XXI. Strassburg. 1904. 8°. S. 53. Mit 8 Tafeln in Lichtdruck.

W. von Seidlitz hat es für gut befunden, sich in einer in der Kunstchronik veröffentlichten Besprechung gegen die Kunstgeschichtlichen Anzeigen und insbesondere gegen die von mir und meinem Freunde Kallab in dem ersten Hefte dieser Zeitschrift erschienenen Referate zu wenden. Nicht dass er irgendwelche sachliche Bedenken gegen die Richtigkeit unserer Ausführungen hätte, denn da er kein Wort darüber sagt, muss man wohl annehmen, dass er in dieser Beziehung mit ihnen einverstanden war oder — nichts gegen sie einwenden konnte. Er beanstandet sie jedoch prinzipiell und deshalb komme ich darauf zurück. Es soll zwar alle leere Wortfechterei einer nutzlosen Polemik diesen Blättern ferngehalten werden, doch die von Seidlitz erhobenen grundsätzlichen Einwendungen verdienen auch ohne polemische Veranlassung an dieser Stelle erwähnt zu werden.

„Wohl ist es nötig, auf eine unbefangene, offene und strenge Beurteilung wissenschaftlicher Leistungen hinzuarbeiten, um die Forderungen der Wissenschaft schärfer zum Ausdruck zu bringen, als es in den üblichen „Gelegenheits- und Gefälligkeitsbesprechungen" geschieht, aber damit das in befriedigender Weise erreicht wird, muss erstens ein Massstab angewendet werden, der mit der Verhältnismässigkeit aller Ergebnisse auf geschichtlichem Gebiete und nun gar auf dem kunstgeschichtlichen rechnet, nicht aber starre Forderungen, die zu Übertreibungen und Einseitigkeiten führen müssen, aufstellt" — das ist das erste Gravamen, das von Seidlitz gegen uns erhoben wird.

Ich weiss nicht, was Seidlitz unter der „starren Forderung" versteht, entweder missversteht er unser Programm, oder er missversteht die Wissen-

schaft. Auch uns fällt es natürlich nicht im Traume ein die Verhältnismässigkeit aller Ergebnisse auf dem geschichtlichen Gebiete zu bestreiten oder einen Autor zu tadeln, dessen auf Grund einer gewissenhaften und methodisch einwandsfreien Arbeit gewonnenen Resultate von neueren Forschungen überholt wurden, doch darum handelt es sich absolut nicht, weder in unserem Programm noch in den beanständeten Besprechungen, sondern um eine Bekämpfung von Arbeiten, in welchen die einfachsten wissenschaftlichen Grundsätze der historischen Forschung in einer Weise misachtet werden, wie sie keine andere historische Disziplin mehr dulden würde. Unsere einzige »starre Forderung« ist die, dass die kunstgeschichtliche Forschung und Literatur den wissenschaftlichen Anforderungen entspreche. Wäre die Kunstgeschichte keine Wissenschaft, so könnte sie allerdings von jedermann nach seinem Ermessen und Belieben betrieben werden, solange sie aber als eine Wissenschaft betrachtet wird, muss sie einzig und allein auch wissenschaftlich behandelt werden, d. h. nach jenen Prinzipien, die als die Vorbedingung jeder wissenschaftlichen historischen Erkenntnis schon längst allgemein anerkannt wurden und die nicht einmal strenger, das anderemal laxer gehandhabt werden können, sondern unter allen Umständen gleich rigoros eingehalten werden müssen. Es geht nicht an, dass eine historische Untersuchung einmal mehr, das anderemal weniger wissenschaftlich sei — das ist keine Forderung die erst von der »Wiener Schule« aufgestellt wurde, wie Seidlitz glaubt, sondern ist in allen historischen Wissenschaften auch in Deutschland selbstverständlich und wenn Seidlitz glaubt, vor dieser Forderung die deutsche Kunstgeschichte warnen zu müssen, so beweist er damit nur, wie gerechtfertigt unser Unternehmen gewesen ist.

Seidlitz wirft uns ferner Mangel an Respekt vor verdienstvollen Forschern, den persönlichen Ton unserer Besprechungen, ja sogar Mangel an gesellschaftlichem Anstand, vor. Als eine persönliche Beleidigung betrachtet er es, wenn von einem Buche gesagt wird, »dass ihm die wichtigsten Voraussetzungen einer wissenschaftlichen Untersuchung fehlen«. Persönlich grob und unstatthaft sind z. B. die polemischen Diskussionen Schmarsows, der von Seidlitz in Schutz genommen wurde. (Vgl. Repertorium XXIII. S. 263 ff) Seit wann gilt es aber in der deutschen Wissenschaft für eine persönliche von allen gut erzogenen Menschen zu verdammende Kränkung, wenn bewiesen wird, dass ein Buch den wissenschaftlichen Voraussetzungen nicht entspricht, was ja nur eine logische Folgerung aus den nachgewiesenen Mängeln des Buches gewesen ist, seit wann gilt es in Deutschland als eine Verletzung des gesellschaftlichen Anstandes, von einem Buche zu sagen, dass es schlecht ist? Es wäre um die deutsche Wissenschaft geschehen, wenn es so wäre, wie Seidlitz behauptet. Er irrt sich aber darin. Nur unter alten Tanten wird nur davon gelispelt, wenn jemand aus der Verwandtschaft ein miserables Buch geschrieben hat. Ein Buch, welches sich an die Öffentlichkeit wendet, muss sich nicht nur in Wien, sondern auch in Deutschland eine öffentliche Kritik gefallen lassen, selbst wenn diese Kritik eine vollständige Abweisung ist. Das ist eine Überzeugung, die auch in Deutschland — zur Verteidigung der von Seidlitz verkannten reichsdeutschen Forschung und Kritik sei es gesagt — von allen geteilt wird, denen es ernst um die Sache zu tun ist.

Dann noch der Vorwurf der nicht genügenden Ehrfurcht vor verdienstvollen Forschern. Es liesse sich ein langes Kapitel darüber schreiben, doch da es den mir zur Verfügung stehenden Raum überschreiten würde, ersetze ich es durch ein Exempel.

Der Autor des im Titel dieser Anzeige genannten Buches ist, wie auf den Umschlagblättern seiner Kunststudien zu lesen ist, o. ö. Professor der Anatomie an der Universität Breslau. Die letzte dieser Studien beschäftigt sich mit der längst schon abgetanen Frage, ob es nur einen Maler Namens Rogier im XV. Jahrh. in den Niederlanden gegeben hat, oder zwei, wie man früher auf Grund eines Irrtums des Karl van Mander angenommen hat. In älteren italienischen Quellen bis zur ersten Ausgabe des Vasari wird als der grösste Meister nach Jan van Eyck unter den niederländischen Malern des XV. Jahrh. Rogier von Brügge bezeichnet (nur sein Zeitgenosse Facius nennt ihn Rogier van der Weiden). Guicciardini hat diese Angabe der älteren italienischen Schriftsteller in Rogier von Brüssel verbessert und ihm folgte dann auch Vasari in der zweiten Ausgabe seiner Biographien, in welcher er nun als den zweitbedeutendsten niederländischen Maler Rogier van der Weiden aus Brüssel nennt, was deutlich darauf hinweist, dass ihm nicht zwei Künstler namens Rogiers bekannt gewesen sind. Doch der oft konfuse Karl van Mander nahm an, dass der in der ersten Ausgabe Rogier de Bruggia und in der zweiten Ausgabe Rogier de Brussela genannte Maler zwei verschiedene Künstler gewesen sind und widmete jedem eine besondere Biographie, obwohl er von Rogier von Brügge nichts zu berichten wusste. Die Frage schien sich noch mehr zu verwickeln, als man auf die Nachricht der Chronik des Molanus aufmerksam wurde, der Rogier als civis et pictor Lovanensis bezeichnet und als man aus Urkunden festgestellt hat, dass Rogier van der Weiden identisch ist mit Rogier de la Pasture, welcher in Tournai geboren war und dort der Malerzunft angehörte.

Alle diese Schwierigkeiten wurden jedoch längst durch die Nachweise Pincharts und Wauters behoben, durch die dargetan wurde, dass es sich in allen genannten Fällen um einen und denselben Meister handelt, der nur verschieden nach seinem jeweiligen Aufenthalts- oder Tätigkeitsorte genannt wurde. Was die Bezeichnung als einen Brügger Künstler anbelangt, so haben wir allerdings keine von den italienischen Quellen unabhängige dokumentarische Nachricht über seine Tätigkeit in der damaligen flandrischen Hauptstadt, doch dass sich Werke von ihm in Brügger Kirchen befunden haben, wissen wir aus dem Tagebuche Dürers [1]) und so haben bereits Crowe und Cavalcaselle die Vermutung ausgesprochen, dass Rogier van der Weiden eine Zeit lang in dieser Stadt lebte und dort Werke ausführte.

Hasse hat in zwei Abhandlungen diese überwundene Frage wieder aufs Tapet gebracht. Es veranlasste ihn hiezu die Nachricht Vasaris, dass Rogier ein Schüler Jan van Eycks gewesen ist, was bei Rogier van der Weiden nur in den Jahren 1432—1436 möglich wäre, denn bis 1432

---

[1]) Dürer kannte bekanntlich die Werke Rogiers van der Weiden in dem Stadthause von Brüssel und hätte es zweifellos bemerkt, wenn die Bilder die er zu Brügge sah, von einem anderen Rogier gewesen wären.

lebte dieser Künstler in seiner Vaterstadt Tournai, seit dem Jahre 1436 war er Stadtmaler von Brüssel. Doch in den Jahren 1432—1436 war Rogier van der Weiden bereits ein fertiger Meister und so müsse sich die Nachricht Vasaris auf einen anderen Rogier, eben auf Rogier von Brügge beziehen.

Auf wie schwachen Füssen diese Beweisführung geht, muss wohl nicht erst hervorgehoben werden. Für Vasari ist Jan van Eyck der Begründer der neuen niederländischen Malerei und so bezeichnet er alle seine Zeitgenossen oder Nachfolger als seine Schüler, bis zu einem gewissen Grade gewiss nicht mit Unrecht. Denn wie in Italien im XIV. Jahrh. die ganze italienische Malerei unter dem Einflusse Giottos, so steht in den Niederlanden um die Mitte des XV. Jahrh. die ganze malerische Produktion unter dem mittelbaren oder unmittelbaren Einflusse des grossen Brügger Meisters. Wer gewohnt ist, historische Quellen nicht nur nach ihrem Wortlaute, sondern auch kritisch zu benützen, dem wird es nie einfallen, aus den beiläufigen Nachrichten des nur vom Hörensagen unterrichteten Florentiners weitgehende Schlüsse zu ziehen und die erwähnte Angabe als einen vollen Beweis für die Existenz eines andern Rogier zu betrachten, umso mehr als Vasari selbst in der zweiten Auflage seines Werkes dieselbe Angabe ausdrücklich auf Rogier van der Weiden bezieht.

Doch weit ärger ist noch das, was folgt. Hasse behauptet nämlich, dass nur die sieben Sakramente in Antwerpen, das Altarwerk aus Cambrai in Madrid, der Gekreuzigte aus der Karthause zu Brüssel im Escurial und die Kreuzigung (vom Meister von Flemalle) in Berlin als Werke Rogiers van der Weiden zu betrachten sind, während die meisten übrigen Bilder, die ihm bisher zugeschrieben wurden, wie z. B. die berühmte Kreuzabnahme aus Löwen in der Antisagrestia des Escurial, der Middelburger Altar, das Altarwerk aus Miraflores, das jüngste Gericht zu Beaune, der Johannesaltar in Berlin von einem andern Rogier gemalt wurden, der ein Schüler des Jan van Eyck gewesen ist und in Brügge lebte und der auch der Autor der meisten Bilder ist, welche von Tschudi als Werke des Meisters von Flemalle bezeichnet wurden. Die Beweisführung Hasses für diese sonderbaren Aufstellungen, die kaum möglich gewesen wären, als die Photographie noch nicht erfunden war, erinnert an das Verfahren jenes Archäologen, der auf Zetteln verschiedene Statuen mit denselben Worten beschrieben hat und als die Beschreibungen übereinstimmten, die beschriebenen Bildwerke für Werke eines und desselben Meisters erklärte. Nur handhabt Hasse in ähnlicher Weise die Worte auch für die Unterscheidungsmerkmale. Wer nicht einsieht, dass Werke wie die Kreuzabnahme im Escurial nicht von einem Schüler Jan van Eycks sein können, und dass die Werke, die Hasse als die des Rogier aus Tournai bezeichnet und jene, die von Rogier aus Brügge sein sollen, nicht verschiedenen Schulen angehören, sondern zum mindesten durch einen engen Schulzusammenhang verbunden sind, mit dem ist über Fragen der Bilderbestimmung nicht zu reden. Man könnte vielleicht einwenden, dass das alles gleichgiltig sei, da ein solches Drunter und Drüber kaum von jemandem ernst genommen werden dürfte, aber erstens ist es nicht wahr, da nichts genug konfus ist, dass sich nicht doch Leute fänden, die sich zumindestens an der Richtigkeit der bisher gewonnenen Resultate beirren lassen, zweitens diskreditirt es die Kunst-

geschichte als Wissenschaft und verleiht neue Anspornung dem sie überflutenden Diletanttismus, wenn, ohne festgenagelt zu werden, der Versuch gewagt werden dürfte, in Fragen, in welchen durch lange Bemühungen ausgezeichneter Forscher einigermassen Ordnung geschaffen wurde, willkürlich und leichtfertig das alte Chaos wieder zu etabliren.

Dass ein solcher Versuch überhaupt noch geschehen kann, ist eine indirekte Folge jener Bücher, die es mit der »starren Forderung« der Wissenschaftlichkeit nicht gar zu ernst nehmen. Wenn in kunstgeschichtlichen Fragen ein Professor der Kunstgeschichte schreiben kann, was ihm beliebt, warum sollte es einem Professor der Anatomie verwehrt sein? Das ist die Lehre des besprochenen Buches, die »Mahnung an den verständigen Leser« wie man einst zu sagen pflegte.

Wien. Max Dvořák.

Julius Lange, Die menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst von der zweiten Blütezeit der griechischen Kunst bis zum 19. Jahrhundert. Herausgegeben von P. Köbke, aus dem Dänischen übertragen von Mathilde Mann. Strassburg i. E. 1903. J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), 4°. X und 151 SS. 98 Tafeln mit 173 Zinkos.

Wer sich den mächtigen Eindruck lebendig zurückzurufen weiss, den die deutsche Übersetzung von Julius Langes Studien über die Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst hervorbrachte, wird etwas enttäuscht sein, wenn er die Fortsetzung dieser Arbeit zur Hand nimmt, die von P. Köbke aus dem Nachlasse des geistvollen Archäologen zusammengestellt wurde und die das Thema bis ins 19. Jahrhundert fortführt. Lange war im Mittelalter und der Neuzeit mit dem Materiale weniger vertraut und man kann nicht sagen, dass er in der Darlegung der Entwicklung viel weiter gekommen wäre, als wie etwa Schnaase in seiner grossen Kunstgeschichte. Das Buch enthält viele feine Bemerkungen und edle Darstellungen einzelner Perioden oder einzelner Künstler, aber das Zwingende des Entwicklungsganges aufzuweisen, wie es ihm für die älteste Kunst gelungen, hat er hier nicht vermocht. Das beste ist wieder der erste Abschnitt, der von griechischer Kunst handelt und zwar von ihren späteren Perioden, wo die Hauptidee des ganzen Buches, dass alle Entwicklung und Änderung in der darstellenden Kunst ethisch bedingt sei, am deutlichsten durchgeführt wird. »Das, worauf das Altertum bei dem Menschen den grössten Wert legte,« sagt er, »war, dass er sich selbst gleich blieb.« Er scheint mir zu weit zu gehen, wenn er aus diesem Axiom selbst noch die relative Unbewegtheit der pompeianischen Kompositionen erklären will. An anderen Stellen wird auch der Grund des Wandels, der in geschichtlichen Ereignissen liegt, ohne Pedanterie zugestanden, besonders dort, wo er den Eindruck der Barbareneinfälle auf die antike Welt schildert. Der psychologische Grund der Entwicklung, der auf Steigerung oder Erschöpfung der Reize beruht, wird jedoch ganz vernachlässigt, noch mehr der der inneren Entwicklung durch Aufnahme und Eintragung immer neuer Beobachtungen, die an dem Naturvorbilde gemacht werden und den Über-

gang vom Naturalismus zum Impressionismus bewirken. Den Haupteinschnitt bildet für Lange die Rezeption der Bilderfeindschaft des Judentums durch die Christen. Er ist aber gar zu wenig mit der Religionsgeschichte Israels vertraut, so dass ihm der Ursprung der Bilderfeindschaft entgeht. Ihren politischen Grund, der darauf beruht, dass sich der Kultus des in phönikischer Art bildlosen Hoftempels in Jerusalem gegen den Kultus der Höhen mit ihren Bildwerken und Säulen durchsetzt, hat er nicht erkannt. Er nennt die Richtung, die sich gegen die bildliche Darstellung der menschlichen Gestalt richtet, antihumanistisch und erläutert vorzüglich die Nachwirkung dieser Tendenz bis in das 17. Jahrhundert. Wenn er von der Bezeichnung »altchristliche Kunst« sagt, sie sei irreleitend und führe zu einer falschen Auffassung, weil sie zwar selbstverständlich ganz brauchbar sein könne als äusserer umfassender Gattungsname für die künstlerischen Hinterlassenschaften der Christen des Altertums: das Unglück sei nur, dass man so leicht dazu komme, ihr den Sinn unterzulegen, als sei in diesen Überresten etwas, das in künstlerischer Beziehung verschieden von der übrigen Kunst des Altertums sei, ein eigener Stil, eine eigene Qualität, so wird man ihm da ganz recht geben, auch dort, wo er bei aller Anerkennung der Forschung über die Wege und Gruppen der Kunstübung im frühen Mittelalter, das Hauptgewicht auf die Nachwirkung der Antike legt und das wirklich künstlerische Interesse an der Darstellung der menschlichen Figur erst wieder im 12. Jahrhunderte beginnen lässt. Über die gothische Kunst erfahren wir nichts Neues, ja die Bedeutung der Skulptur dieser Periode wird deshalb etwas zurückgedrängt, weil der Autor mit dem modernen Humanismus, das heisst dem Studium der nackten menschlichen Figur, in der Renaissance die neuere Zeit beginnen lässt, während er alles Vorhergegangene auch in künstlerischer Beziehung zum Mittelalter rechnet, eine Periodisirung, die veraltet ist. Man denke sich Giotto und Jan van Eyck als Repräsentanten einer zurückgebliebenen mittelalterlichen Kunst. Doch finden sich auch in diesen Teilen feine Beobachtungen; besonders hervorzuheben wäre die Analyse von Adam und Eva auf dem Genter Altarbilde. Im letzten Teile, der von neuerer Zeit handelt, bemerkt man mit Bedauern grössere Lücken, weil es dem Autor nicht mehr möglich war, diese Partien vollständig auszuarbeiten, was uns breiter angelegte vorzügliche Schilderungen von Ribera, Rubens und Louis David sehr bedauern lassen. Das Ganze ist trotz allem ein lesenswertes, geistvolles Buch, das zum Weiterdenken anregt. Einer Sonderbarkeit müssen wir schliesslich gedenken; Lange gehört zu jenen Kunstfreunden, die unter den Galeriebesuchern nicht selten sind, selten hoffentlich unter den Forschern, die sich über das Bestimmen der Bilder, d. h. das Zurückführen der Bilder auf ihre wahren Urheber ärgern. Ja, ist es denn besser, einen Künstler aus Werken, die ihm nicht zugehören, zu charakterisiren! Ihm ist das zweimal geschehen. Er hält den Christuskopf in Vorderansicht, der in Berlin dem Jan van Eyck zugeschrieben wird, für echt und den feisten Kapitän ebendort für Velazquez und zieht daraus seine Schlüsse.

Wien. Franz Wickhoff.

Hans Wolfgang Singer, Versuch einer Dürer-Bibliographie. 41. Heft der Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Strassburg. 1903. J. H. Ed. Heitz. 8°. XVI + 98.

Wer dann und wann genötigt ist, in dem von Singer neu herausgegebenen Müllerschen Künstlerlexikon nachzuschlagen, wird wissen, dass es recht häufig im Stiche lässt, irreführt und mit, sagen wir: höchst persönlichen Urteilen belästigt, die man in einem Werke, das sachlich und nur sachlich sein soll, zum mindesten gerne misste.

Wie seinerzeit die Neuausgabe des Künstlerlexikons, ist auch die Dürer-Bibliographie einem unleugbaren Bedürfnis entgegengekommen. Ein solches zu erkennen und ihm flink Abhilfe zu schaffen, ist sicherlich ein Verdienst, das S. auch gewahrt bleiben soll. Für alle, die sich mit Dürer beschäftigen, ist die Bibliographie unentbehrlich: sie orientiert über Bekanntes und lehrt Neues kennen. Es darf auch nicht die grosse Arbeit verkannt werden, die immerhin aufgewendet worden ist. Doch alles dies kann das Bedauern nicht unterdrücken, dass das Buch, das vielleicht ein anderes, besseres unmöglich gemacht hat, so vielfach anfechtbar ist. Denn ebenso wie im Lexikon finden sich auch in der Bibliographie Lücken und Unrichtigkeiten.

Ich will dies mit einer Stichprobe, der ich einen ganz kleinen Teil des Buches unterworfen habe, beweisen. Mir gerade wieder einmal die frühen Dürer-Zeichnungen und ihre Literatur ansehend, habe ich nur das, was S. im Anschluss an Daniel Burckhardts aufsehenerregendes Buch mitteilt, nachgeprüft und zwar, wie ich ausdrücklich bemerken muss, durchaus nicht mit der Akribie, die etwa ein Bibliograph anwenden müsste. Gleichwohl stiess ich hiebei auf folgende Fehler: S. 42 muss es in den ZZ. 3 u. 4 v. o. statt 1892 1893 heissen. Desgleichen soll auf S. 34 Z. 14 v. u. 1898 statt 1896|7 stehen. Ferner fehlen auf S. 42 Kristellers Besprechung im Archivio storico dell' arte, V (1892) 355 und der dritte Teil von Langes Aufsatz: Albrecht Dürers Jugendentwicklung in den Grenzboten, LI (1892) II, 551—562. (Langes Artikel ist zwar unter den Nummern 763—765 auf S. 52 erwähnt, auf Nr. 765 aber, wo auf Burckhardts Buch eingegangen wird, hätte am Schluss des ersten Abschnittes von S. 42 unbedingt verwiesen werden müssen.) Dass in einer so kleinen Partie wie der überprüften bei drei Zeitschriften ein falscher Jahrgang angegeben ist und dass eine Rezension, die sich durch ihre besonnene Zurückhaltung nicht unvorteilhaft von den anderen, zitirten unterscheidet, sowie ein notwendiger Verweis weggelassen sind, charakterisirt, denke ich, S.s Arbeitsweise zur Genüge.

Aber wenn auch die Verlässlichkeit das Haupterfordernis einer jeden lexikalischen Arbeit ausmacht, so ist leider S.s Buche noch Schlimmeres vorzuwerfen als Ungenauigkeit und Unvollständigkeit. (Belege für diese wie für jene könnten leicht noch mehr erbracht werden.) Wie im Künstlerlexikon macht sich nämlich auch in der Bibliographie und zwar vornehmlich in der Einleitung jene ebenso anspruchsvolle wie leichtfertige Art geltend, die über Dinge absprechend urteilt, die sie richtig zu bewerten ausserstande ist.

Dass gleich zu Beginn Thausing übel wegkommt, kann nicht wundernehmen. Es ist ja jetzt Mode, an dem Begründer der modernen Dürerforschung kein gutes Haar zu lassen. S. lässt sich gerade noch herab, Thausings Lebenswerk »immerhin bedeutend« zu finden, ja er gesteht ihm sogar »viele prächtige Seiten« zu. Nichts liegt mir ferner, als Thausings Irrtum hinsichtlich der Stiche Wenzels von Olmütz entschuldigen zu wollen, aber zu behaupten, dass dem Wiener Forscher infolge dieses Missgriffes »von seinem Helden rein gar nichts übrig geblieben sei«, heisst denn doch den Mund allzu voll nehmen. Unverhältnismässig viel Platz ist der moralischen Vernichtung von Dürers Frau eingeräumt. Ist denn diese Frage, die schon von Thausing fast zu breit behandelt worden ist, wirklich so wichtig oder auch nur so interessant? Übrigens spricht das von Gümbel gefundene und veröffentlichte Fragment von Agnes' letztem Willen zugunsten Thausings. Die schwer zu deutenden von Dürers Stichen bedenkt S. mit dem Attribut »abstrus«, einem Worte, das in diesem Zusammenhang von einem Historiker wohl überhaupt nicht gebraucht werden sollte. Der »Versmacherei« Dürers wird »erschreckende Öde und Gedankenleere« sowie »selbstgefällige Plattheit« nachgesagt. Nun sind Dürers Reime gewiss keine poetischen Meisterleistungen, aber als Gelegenheitsarbeiten auf fremdem Gebiete auch nicht gar so schlecht, man lese nur z. B. die Verse zu B. 132 und 133. »Die theoretischen Werke beweisen nicht nur, dass Dürer schlecht Gedanken auszudrücken vermag, sondern auch, dass es ihm schwer fällt, sie zu erfassen und logisch zu verfolgen«. Sie »bieten nicht nur in der Form ein Wirrsal, sondern auch dem Inhalte nach«, »lesen sich wie ein Collectaneenheft« und »machen den Eindruck von Protokollen eines Disputirvereines«. Diese Äusserungen, denen S. durch eine Zusammenstellung von vermeintlichen Widersprüchen in Dürers Aufzeichnungen zur Proportionslehre die Krone aufsetzen will, treten, wenn man den von ihm nebeneinander abgedruckten Stellen nachforscht, in ein eigentümliches Licht. Von diesen, die angeblichen Widersprüche involvirenden Stellen [1]) sind die ersten drei Sätze verschiedenen von L. und F. auch auf verschiedenen Seiten gebrachten Stellen der Londoner Handschriften entnommen, während die letzten zwei Sätze aus dem gleichfalls von L. und F. und zwar in extenso abgedruckten ästhetischen Exkurs am Ende des dritten Buches der Proportionslehre stammen. In diesem Exkurs aber finden sich mit unwesentlichen, den Hauptgedanken völlig intakt lassenden Änderungen auch die ersten drei Sätze; im Zusammenhang des Exkurses nun sind die drei von S. willkürlich herausgegriffenen »Widersprüche« (Satz 1 + 2, Satz 3, Satz 4 + 5), wie sich jeder aufmerksame Leser leicht überzeugen kann, — keine Widersprüche mehr! [2]) S. beweist mit seiner Zusammenstellung also nicht die Verworrenheit von Dürers Gedanken, sondern nur, dass er selbst es nicht einmal der Mühe wert gefunden hat,

---

[1]) Sie sind übrigens, was freilich in dieser Bibliographie nicht überrascht, schlecht zitirt. Die ersten zwei Sätze stehen nicht, wie dies bei S. der Fall ist, beisammen. Nur der zweite findet sich, was S. von beiden angibt, L. u. F., S. 290 und zwar Z. 20. Der erste Satz steht L. u. F., S. 291, Z. 3 und nicht S. 290, Z. 1, wie es bei S. heisst. Beim dritten Satz fehlt die Angabe der Zeile (9). Nach dem fünften hat es nicht Z. 8, sondern 32 zu lauten.

[2]) Die Sätze sind zu finden L. u. F., S. 225, Z. 10 und 12 und S. 226, Z. 32.

den »berühmten« ästhetischen Exkurs ordentlich durchzulesen, und muss es sich selbst zuschreiben, wenn sich einem die Vermutung aufdrängt, seine Kenntnis der von ihm ihm so herabgesetzten Dürerschen Schriften beruhe blos auf den von ihm nur flüchtig gelesenen Exzerpten in dem Buche von L. und F.; so würde es sich dann auch leicht erklären, warum Dürers theoretische Werke auf S. den Eindruck eines »Collectaneenheftes« gemacht haben. — Einen Ausspruch Anton Springers ergänzend, behauptet S. ferner, Dürer sei in seiner Entwicklung gehemmt worden: vor allem durch die beengenden Verhältnisse seines Hausstandes und seiner Vaterstadt, durch die Aufträge des Kaisers und durch seinen vertrauten Umgang mit den Humanisten. Das alles ist, wenigstens so, wie es S. vorbringt, gewiss nicht richtig. Sicherlich war Dürer kein Krösus, aber das von ihm hinterlassene Vermögen ist nicht unbeträchtlich. Er lebte in der ersten Stadt Deutschlands und stand in Diensten von Deutschlands erstem Mäcen. Karg und unpünktlich bezahlt wurde nicht blos er: ähnliches widerfuhr bekanntlich auch manchem grossen Künstler im gepriesenen Italien. »Egoistische Selbstverherrlichungspläne« hatte nicht nur Maximilian, sondern wohl überhaupt jeder Renaissancefürst, selbst der kleinste. Wie Dürers erste mythologische Zeichnungen beweisen, hat er sich schon als blutjunger Mensch aufs höchste für die Kenntnis des Altertums interessirt, die ihm dann später von seinen gelehrten Freunden so reichlich vermittelt worden ist. Die »Dictate von Maximilians gelehrten Allegorienkrämern« haben seine Künstlerschaft nicht beeinträchtigt; sie war stark genug, die fremden Ideen zu vollwertigen Kunstwerken zu verarbeiten, die lebenskräftiger sein sollten als diese Ideen selbst. Man denke nur z. B. an die »Melancholie«, deren humanistischen Hintergrund Giehlow soeben im Begriffe steht aufzuhellen. Dürer war aber auch als »Wortstreiter« seinen »schlimmen Freunden«, den Humanisten, gewachsen, was aus Melanchthons glaubwürdigem Bericht über die Dispute Dürers und Pirkheimers deutlich hervorgeht. — So liegen bei einsichtiger Benützung der Quellen die Verhältnisse. Was aus Dürer geworden wäre, wenn . . . und, wenn nicht . . ., das bietet für den Historiker keinerlei Interesse, damit mag sich, wenn er Lust hat, der Romanschreiber befassen. — Obwohl ich nur an die markantesten Unrichtigkeiten und Schiefheiten anknüpfte, habe ich mich doch schon viel zu weit auf Entgegnungen eingelassen, da ja die Dinge, die sich S. umzudrehen bemüht, längst festgestellt sind oder sich von selbst verstehen. Ich möchte nur noch, mich jeden Kommentars enthaltend, hiehersetzen, was S. vom Holzschuherporträt sagt: »Fast jeder, der vor diesem Bilde steht, lässt sich von der ausserordentlichen Persönlichkeit des Dargestellten überrumpeln, vergisst aber ganz, dass insoweit Dürer mitspricht, mit dem Werk der Weg zu Denner angebahnt worden ist«.

Aber noch ein Gravamen und zwar kein unerhebliches habe ich vorzubringen: der Bibliographie fehlt es auch an Übersichtlichkeit, die doch bei einem Nachschlagewerk so notwendig ist. Es war eine unglückliche Idee, die »wichtigeren Fachschriften« zu numeriren und nach ihren Zahlen zu zitiren. Die 35 Nummern merkt man sich nicht, und das Nachschlagen ist ebenso lästig wie zeitraubend. Verfehlt ist es ferner, die fortlaufenden Zahlen der einzelnen Titel mitten in die Zeile und nicht an den Rand zu stellen und ihre Reihe durch die gleich oder sogar grösser gedruckten

Nummern der Renvois zu unterbrechen, wodurch das Nachsuchen vom Index aus, das ja natürlich die Regel ist, ungemein erschwert wird. An der sachlichen Einteilung ist weniger zu bemängeln, nur hätte die Rubrik »Varia« mit geringer Mühe enger gehalten werden können und wären meines Erachtens die Abschnitte C 8 und C 9 (»Festreden, Jahrhundertfeier, Ehrenbezeugungen etc.« und »Gedichte, Dramen, Novellen über Dürer«) leicht zu missen, wenn die alten Schriftsteller, die Dürer zitiren, möglichst vollständig angeführt wären; es ist z. B. Lomazzo nicht genannt. Die Bemerkungen, die durchaus nicht konsequent hie und da einer Literaturangabe angehängt sind, geben selten das, was man von ihnen vor allem verlangt: eine knappe sachliche Charakteristik der betreffenden Arbeit. Besonders hierin hätte Dodgsons Kritische Cranach-Bibliographie, ein auch sonst vortreffliches Werkchen, vorbildlich sein sollen.

S. nennt mehr mit Vorsicht als Bescheidenheit sein Buch einen Versuch. Es ist auch nicht mehr als ein solcher und noch dazu kein gelungener.

Wien. Arpad Weixlgärtner.

Alfred Gotthold Meyer. Donatello. Knackfuss'sche Künstlermonographien LXV. Bielefeld und Leipzig 1903. 8° S. 131. Mit Porträt und 140 Abbildungen nach Skulpturen.

Simon Fechheimer. Donatello und die Reliefkunst. Eine Kunstwissenschaftliche Studie. Zur Kunstgeschichte des Auslandes Heft XVII. Strassburg 1904. 8° S. 96. Mit 16 Lichtdrucktafeln.

Frida Schottmüller. Die Gestalt des Menschen in Donatellos Werk. Zürich. 1904. 8° S. 56.

Die etwas herablassende Behandlung, die Donatello im Cicerone erfahren hat und noch mehr die augenverdrehende Begeisterung des Reiseproletariats für Filippino und Boticelli haben es verschuldet, daß man dem grössten Meister der florentinischen Quattrocentokunst lange weniger Beachtung schenkte als manchem Kunsthandwerker, ja auf Grund einer eingebildeten ästhetischen Überlegenheit sogar Worte des Tadels fand für einen Meister, der zu den grössten Bahnbrechern in der Geschichte der Kunst aller Zeiten gezählt werden muss. Erst in den letzten Jahren hat man wieder begonnen sich mit Donatello eingehender zu beschäftigen und zwar erfreulicher Weise nicht nur im Rahmen einer biographischen Monographie, sondern zum guten Teil auch vom Gesichtspunkte allgemeiner entwicklungsgeschichtlicher Probleme.

Das Buch Meyers bildet einen Band der Knackfuss-Serie. Ich weiss nicht, welches Programm für diese Sammlung theoretisch besteht, nach den einzelnen Bänden zu schliessen, scheint man den Autoren eine vollständige Freiheit gegeben zu haben die Aufgabe nach ihrem Ermessen zu gestalten. Es gibt Bände, die als eine willkürliche und skrupellose Kompilation angesehen werden müssen (wie z. B. die von Knackfuss selbst geschriebenen), dann solche, welche eine populäre Darstellung mit einer Popularisirung bestimmter Partei- und Tagesideen verwechseln und in einer für das große Publikum berechneten Schilderung nicht minder sorglos Behauptungen

aufstellen, die erst auf Grund einer eingehenden wissenschaftlichen Untersuchung zu beweisen wären (wie z. B. im Tintoretto von Thode), dann Arbeiten. welche ein kritisches Resumé der bisherigen Forschung enthalten (wie der schöne Band über die Brüder van Eyck von Kaemerer) und schliesslich solche, die es versuchen, ohne auf die einzelnen kritischen Fragen einzugehen, auf Grund der bisherigen Forschung ein selbständiges geschlossenes Bild von der Persönlichkeit und künstlerischen Bedeutung ihres Helden zu entwerfen (wie der vorliegende Band).

Nur beide letzteren Gattungen haben eine wissenschaftliche Berechtigung. Es wäre wohl töricht von einer populären Monographie neue Lösungen und Entscheidungen in strittigen Fragen zu verlangen, doch mit allem Nachdruck muss Gewicht darauf gelegt werden, dass die Darstellung auf einer wissenschaftlichen Grundlage beruht, d. h. von wissenschaftlich bewiesenen Tatsachen ausgeht und zweifelhaftes Material und hypothetische Behauptungen entweder vermeidet oder wenigstens als solche ausdrücklich bezeichnet.

Dem Buche Meyers ist in dieser Beziehung nur gutes nachzurühmen. Zu loben wäre vor allem das radikale Überbordwerfen manchen unnützen Balastes, der bisher dem Werke Donatellos angehängt wurde und das Bild von seiner Entwicklung verhüllte. Meinem Dafürhalten nach dürfte man freilich künftig darin noch weitergehen. Im allgemeinen mag nicht viel daranliegen, wenn in einer populären Monographie die Scheidung zwischen Werkstattarbeiten und Originalwerken des Meisters nicht so streng ist, als es möglich wäre, doch so schlechte und unbedeutende Schülerwerke wie der David der Casa Martelli sollten doch nicht zur Charakteristik des Meisters verwendet werden. Eine wenn auch nur bedingte Einbeziehung des sog. Niccolo da Uzzano oder der Terakottabüste in London in das Werk Donatellos scheint mir heute nicht mehr gerechtfertigt zu sein, da so schwerwiegende Bedenken gegen den Donatellischen Ursprung dieser Werke geäussert wurden, dass es angezeigt gewesen wäre sie nicht in Betracht zu ziehen, so lange jene Einwände nicht widerlegt würden und das um so mehr als die florentinische Büste heute das populärste Werk Donatellos sein dürfte. Nicht zustimmen kann ich der Behauptung Ms., dass die drei Büsten des „Uzzano“, des Berliner Giovannino und der Londoner Heiligen gerade in ihren jetzt beargwohnten Eigenheiten verwandt sind, woraus man schliessen könnte, dass es sich um eine einheitliche entweder in den Rahmen der Kunst Donatellos fallende oder nicht fallende Gruppe handeln würde. Während bei dem Berliner Giovannino die etwas übertriebene Belebung des Kopfes und die manirirte Darstellung Verdacht erregen könnte, die jedoch gewiss nicht die Grenzen der Quattrocentokunst überschreitet, ist es beim Uzzano die genialistische und pathetische Auffassung und die breite grossflächige Behandlung der Formen, die uns diese Büste als ein Werk der florentinischen Nachahmer Michelangelos aus dem zweiten Viertel des Cinquecento erkennen lässt und bei der Londoner Heiligen wiederum die klassizistische Eleganz und eine affektirte Zierlichkeit, die dafür spricht, dass der Autor unter den florentinischen Zeitgenossen des Giovanni da Bologna gesucht werden muss.

Sorgfältig wie die Sichtung der Werke Donatellos ist in dem Buche Meyers auch die Datirung, wobei eine Reihe überzeugender Umdatirungen

vorgenommen wird, als deren glücklichste ich die spätere Ansetzung des schreitenden Johannes des Täufers im Bargello ansehen möchte. Dass der Krucifix in Sa. Croce später datirt werden muss als man bisher getan hat, ist seitdem bereits von Frida Schottmüller hervorgehoben worden. Auch in den zwanziger Jahren noch unerhört kühn und vorgeschritten wäre dieser Heiland ein Jahrzehnt früher geradezu ein kunstgeschichtliches Wunder.

Die Einteilung des Buches Ms. ist keine streng chronologische, sondern versucht die Werke Donatellos nach ihrem inneren Zusammenhang zu gruppiren. Das scheint mir ein grosser Nachteil der sonst sehr anschaulich und anregend geschriebenen Schilderung der Entwicklung Donatellos zu sein. Wie die Werke Donatellos eingeteilt werden, ersieht man aus den Kapitelüberschriften: I. Statuarische Charakterfiguren. II. Anfänge der Erzählungskunst. Denkmalplastik. Reliefbilder. III. Klassizismus. IV. Grossbetrieb dekorativer Plastik in Florenz. 1433—1443. V. Grossbetrieb historischer Plastik in Padua 1443—1453. VI. Altersstil 1453 bis 1466. Es ist richtig, dass diese Überschriften eine ärgere Einschachtelung befürchten lassen, als sie in der Schilderung selbst durchgeführt wurde, aber immerhin beeinträchtigt diese Einteilung auch tatsächlich das Bild von der Entwicklung und historischen Bedeutung Donatellos in einer durch einzelne verbindende Sätze nicht gutzumachenden Weise. Ja es scheint mir, dass an diesem Mangel nicht nur die Einteilung schuld ist, sondern auch die Auffassung Ms. von der Entwicklung Donatellos, eine Auffassung, ohne der diese Einteilung überhaupt nicht möglich wäre und die nach meiner Überzeugung falsch ist. Zu welchem Missverständnisse die Zusammenstellung der antiken Einflüsse mit einem bestimmten Lebensabschnitte Donatellos führen muss, ist schon von Swarzenski in einer Besprechung des Buches Ms. betont worden[1]) und nun auch durch die noch zu besprechende Untersuchung von Frida Schottmüller besonders deutlich zu Tage getreten. Doch derselbe Mangel haftet auch sonst der Verbindung bestimmter Lebensperioden Donatellos mit bestimmten Kunstkategorien an. Jeder Leser muss den Eindruck gewinnen, als ob das Suchen oder Schaffen des Meisters in verschiedenen Jahrzehnten durch verschiedene Ziele bestimmt gewesen wäre, wobei die merkwürdige einheitliche Entwicklung Donatellos, wie wir sie bei keinem andern Meister selbst Tizian nicht ausgenommen, beobachten können, vollkommen zerrissen wird und verloren geht. Diese von der Jugend an bis zum Tode fortschreitende Ausgestaltung bestimmter plastischer Probleme durch Donatello hätte bei einer Schilderung seiner künstlerischen Bedeutung vor allem hervorgehoben und verfolgt werden sollen, denn darin besteht nicht nur das auffallendste Charakteristikon seiner künstlerischen Laufbahn, sondern auch eine Tatsache von einer kaum hoch genug anzuschlagenden entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung. Die italienische Kunst hätte sich nie zu einer solchen Höhe entwickeln können, wenn nicht ein genial begabter Künstler, dem ein langes Leben vergönnt wurde, bestimmte künstlerische Probleme zu immer neuer Lösung und zu ununterbrochen fortschreitender Entwicklung

---

[1]) In der Kunstchronik 1904. Heft 12. Dazu die Erwiderung Meyers, daselbst Heft 22.

gebracht hätte. Das Lebenswerk Donatellos bedeutet deshalb für die Geschichte der italienischen Kunst unendlich mehr als die Werke sämtlicher seiner florentinischen Zeitgenossen zusammen. Doch diese Überzeugung gewinnt man aus dem Buche Meyers nicht. Jeder Leser wird das Buch mit der Überzeugung aus der Hand legen, dass Donatello sich in der zweiten Lebenshälfte durch neue Aufgaben von den Idealen seiner Jugend zu neuen Aufgaben und neuen Idealen gewendet hat, so dass er in Bezug auf die statuarische Kunst bereits im Georg den Höhepunkt erreicht, später in einer »klassizistischen Erzählungskunst« und in dekorativen Aufgaben bewunderungswürdige Werke geschaffen hat, schliesslich aber in seniler Willkürlichkeit »gesprächiger wurde, als ein guter Erzähler sein darf«. Liegt dieser Einteilung und Wertmessung nicht noch das Dogma der Burckhardtschen Ästhetik zu Grunde, die die Kunst mit dem selbsterfundenen Masstabe einer doktrinären Harmonie und Monumentalität bemessen hat, für die auch die letzten Bilder Tintorettos, das höchste und entwickeltste, was er je malte, nur eine unwürdige Sudelei gewesen sind?

Schön und überzeugend schildert Meyer den Zusammenhang der Kunst Donatellos mit der Gotik (S. 41). Doch wenn er die Erbschaft, die Donatello von der gotischen Kunst empfangen hat, mit dem verglichen hätte, was der Meister der Nachwelt hinterlassen hat, so hätte er den grossen Befreiungsprozess nicht nur auf die erste Hälfte des Lebens Donatellos beziehen können. Auch dem Giorgio haften noch gotische Archaismen an, die Donatello in spätern Jahren überwunden hat und nicht das Rasen eines eigensinnigen Greises sind die Reliefs der Kanzeln in S. Lorenzo, sondern das souveräne Walten des Meisters in Aufgaben, deren Lösung ihm die Kunst zu verdanken hat.

Wie sich diese Befreiung nach und nach in der Darstellung des Menschen vollzogen hat, darüber belehrt uns die Studie, die in der bescheidenen Form einer Dissertation von Frida Schottmüller veröffentlicht wurde. Das kleine Bändchen ist sehr inhaltreich. In knapper und präziser Weise und dabei äusserst anschaulich wird zunächst die allgemeine Entwicklung der Freifigur, dann die Entwicklung der Darstellung des Körpers und des Gewandes und zum Schlusse die Entwicklung der Aktdarstellung bei Donatello geschildert. Bis zur vollen Evidenz wird man da belehrt, dass das Leben Donatellos in allen diesen Problemen ein ununterbrochenes Fortschreiten zu freieren Lösungen gewesen ist. Sind die ersten Statuen Donatellos noch gotisch gebunden und unbeweglich, so flutet bereis bei den Paduaner Figuren »der Rythmus natürlicher Bewegung ungebrochen durch den ganzen Körper«, in der Judith wagt der Meister den kühnen Versuch, zwei gleich grosse Körper plastisch zusammenzuordnen, ja in den zwei Asketenfiguren von Siena und Florenz ist es ihm gelungen, eine momentane Bewegung treu festzuhalten und in kleinen spätern Bronzefiguren ringt er sich vollends zur vollkommenen Freiheit räumlicher Vorstellung durch, was dann von Michelangelo in monumentale Kunst umgesetzt wurde. Dieselbe progressive Reihe kann man auch in der Darstellung des Gewandes und des Körpers beobachten. Besonders das Kapitel, welches die Gewandung behandelt, ist ungemein lehrreich und neu in seiner Art. Denn wenn auch die Arbeiten Langes manche Anregung dazu geboten haben mögen, so ist doch meines Wissens noch nie der Versuch unter-

nommen worden, formengeschichtlich die Gewandung der Renaissanceskulptur zu untersuchen und wie notwendig eine solche Untersuchung ist, wird man einsehen, wenn man bedenkt, dass bis zum Cinquecento sich die Entwicklung der Plastik, wie richtig von F. Sch. hervorgehoben wird, fast ausschliesslich an Gewandfiguren vollzogen hat. Zwei aufsteigende Entwicklungsreihen laufen da nebeneinander. Einesteils werden die Gewänder in ihrer plastischen Gestalt von Figur zu Figur freier und natürlicher gestaltet, indem sie nach und nach den Charakter eines konventionellen Motivs verlieren und sich den Körperformen anpassen, die letzteren immer ungezwungener hervorhebend, ohne dass dabei das Gewand seine eigene Selbständigkeit verlieren würde, andernteils steigert sich parallel ununterbrochen auch die stoffliche Treue der Gewanddarstellung bis zum lückenlosen Naturalismus.

Eine besonders wichtige Feststellung, die vielleicht von vielen geahnt doch nie ausgesprochen und zusammenhängend dargelegt wurde, enthält die Untersuchung über die Aktdarstellung bei Donatello, in welcher der Nachweis geführt wird, dass die Fortschritte in der Darstellung des nackten Körpers bei Donatello auf eine wahrscheinlich unbewusste Übernahme der Darstellungsnormen der Antike zurückgeführt werden muss. Die beispiellosen Fortschritte, welche die Werke Donatellos in der Darstellung des nackten menschlichen Körpers gegenüber der vorangehenden und gleichzeitigen Kunst bedeuten, sind weniger auf ein unmittelbares Naturstudium zurückzuführen, als auf diese Aufnahme des antiken Formenkanons, wie durch einen geistvollen Vergleich des ersten Krucifixes Donatellos mit jenen Brunelleschis bewiesen und an spätern Werken weiter verfolgt wird. Es sei mir erlaubt, einige Worte daran zu knüpfen. Im Anfang des XV. Jahrhundertes gelangte die gotische Kunst in der Durchbildung der naturalischen Probleme soweit, dass die Bedeutung der künstlerischen Aufgaben, die mit der Darstellung des nackten menschlichen Körpers zusammenhängen, wieder verstanden werden konnte. Solange an den gotischen Figuren die Gewandung von dem Körper nicht losgelöst gewesen ist, hatte der menschliche Körper keine eigentliche künstlerische Funktion, man sah ihn ja nicht und die wenigen nackten Figuren, die geschaffen werden mussten, konnten daran nichts ändern. Was wir an ihnen beobachten können, ist nicht eine konsequente Entwicklung der Darstellungsnormen, wie in der griechischen Kunst, sondern ein unsicheres Herumtasten. Doch die ununterbrochene Ansammlung von Naturbeobachtungen, welche das Charakteristikon der Entwicklung der gotischen Kunst besonders im Norden bildet, führte nach und nach dazu, dass sich die Gewandung von den Körpern loslöste und dass man langsam gelernt hat, sie nicht mehr als eine starre willkürlich gotisch geschwungene Masse darzustellen, sondern durch das Medium der Umhüllung auch die Formen und die Bewegung der umhüllten Körper zu beobachten, so dass man langsam auf diesen Umwegen dazukam, das Problem der gewandlosen Figur neu wieder zu begreifen und zu lösen. So stehen nur scheinbar die Figuren des ersten Menschenpaares vom Genter Altare als ein zeitloses Wunder da und sind ein Dokument, dass die in der gotischen Kunst errungene neue künstlerische Anschauung vom menschlichen Körper so weit vorgeschritten war, dass sie einem Beschauer, der ihre Genesis nicht kennt, als eine nicht nur unmittelbare,

sondern auch vollkommen freie Naturnachahmung erscheinen könnte. Wenn wir aber diese berühmten Aktfiguren des Genter Altares mit einer antiken Aktstatue vergleichen, entdecken wir leicht, dass in Bezug auf statuarische Freiheit und künstlerische Aneignung der formalen Elemente des körperlichen Organismus jene frappante Naturaufnahme weit noch hinter der Antike zurückstand. Es ist, als ob alle die glänzenden und scheinbar unübertrefflich wahren Beobachtungen noch immer auf eine bewegungslose Puppe gemalt worden wären. Diese innere statuarische Unfreiheit in der Darstellung des menschlichen Körpers zu überwinden, war also die Aufgabe, welche der Naturalismus in jener Zeit zu lösen hatte und es ist nicht zu berechnen, wie lange die Kunst noch gebraucht hätte, um etwa bis zu der Kunst Lysipps und der folgenden Zeit zu gelangen, wenn sich das antike Erbe nicht erhalten hätte. Während man im Norden durch einen äussern imitativen Naturalismus weiter zu gelangen bestrebt gewesen ist, entdeckte man in Italien die Antike als ein Repositorium statuarischer Erfahrungen und in einer beispiellos raschen Entwicklung eignet sich ein grosser Bildhauer, Donatello, das an, was im Altertume jahrhundertelanger Evolution bedurfte. Während Giorgio noch unbeweglich wie eine Portalstatue steht, wird in der Judithgruppe bereits der Versuch gemacht, zwei plastische Körper in vollkommen freier statuarischer Darstellung zu einander in Beziehung zu stellen und das Misslingen dieses Versuches beweist nur, wie kühn er gewesen ist. Wenn wir das in Erwägung ziehen, so erscheint uns die Bedeutung Donatellos noch in einem anderen Lichte, denn diese Neueroberung der statuarischen Freiheit war das, was die Entwicklung der Kunst in Italien bestimmte und was Italien für lange Zeit die Führung in der Kunst gegeben hat. Michelangelo wäre ohne diese Eroberung nicht möglich gewesen, die von Donatello so weit durchgeführt wurde, als es nur in den Grenzen der alten naturalistischen Kunstprobleme möglich gewesen ist. Wenn man in Alterswerken des Meisters wie in den merkwürdigen Anachoreten-Figuren aber auch sonst einen gesteigerten bis zu letzten Konsequenzen gehenden Naturalismus der Motive beobachten kann, bedeutet das keine neue innere Wandlung des Künstlers, sondern beweist, dass jene Rezeption der antiken statuarischen Möglichkeiten, so weit sie für die Kunst des Quattrocento in Betracht kamen, vollzogen war, so dass das alte die ganze Kunst der Gotik und der Renaisance besonders aber auch das ganze Schaffen Donatellos begleitende Streben nach »eindringlicher Wahrheit« durch formale Probleme unbehindert zu den äussersten Leistungen gelangen konnte. So ist auch darin das Leben Donatellos eine ununterbrochen fortschreitende Entwicklung, in einem Künstlerleben vollzieht sich da, was wir sonst in einer Folge von Generationen sich ereignen zu beobachten gewohnt sind.

Man kann kaum absehen, wie sich die italienische Kunst entwickelt hätte, wenn neben Donatello dem Bildhauer, auch Masaccio dem Maler ein langes Leben beschieden gewesen wäre. Um so wichtiger ist es aber zu erfahren, wie sich Donatello, dem es allein vergönnt gewesen ist, die Führung in der florentinischen Kunst zu behalten, zu jenem Problem seiner Kunst verhielt, welches sich am nächsten mit der Malerei berührte. Das Buch Meyers enthält zwar manche feinsinnige und anregende Bemerkung über Donatellos Reliefstil, doch eine zusammenhängende Schil-

derung dessen Entwicklung findet man darin nicht. Umsomehr ist es zu bedauern, dass man auch aus der Untersuchung, die seitdem dieser Seite der Kunst Donatellos gewidmet wurde, nichts lernt als höchstens — wie eine solche Untersuchung nicht zu machen ist.

In einem schwulstigen ungeniessbaren Stil, in dem einesteils die herrliche poetische Sprache des Autors des Zarathustra in unverantwortlicher Weise verzerrt und die berühmt gewordene Schwerfälligkeit des Hildebrandtschen Buches weit überholt wird, schildert S. Fechheimer die Entwicklung des Reliefstiles in der Antike und in der Kunst Donatellos, denn »zwischen dem 1. und 15. Jahrhundert liegt als ein Relief, das Anspruch auf Eigenart machen kann, einzig das Romanische, aber auch dieses nicht als Vermittlungsübergangsglied, sondern als eine Insel für sich«. Für den Kundigen dürfte dieser einzige Satz genügen, um zu erkennen, welcher Art das Buch Fechheimers ist. Der Grundgedanke des Buches ist, dass die Geschichte des Reliefs bis zu Donatello drei Phasen durchläuft, die vom Lyrismus über das Epos zum Drama. »Am Anfang nämlich im ägyptischen Relief, geschieht dies: in eine Masse chaotisch und starr kommt Trieb und Ordnung, sie beginnt zu singen. Im griechischen Relief ladet die Masse weiter aus. Sie ist erfahrener geworden und erzählt. Und dann vergehen Jahrhunderte, bis in die Masse so viel Intelligenz und Gefühl und Erlebnis eingedrungen ist, dass sie ein neues Bewegungsschauspiel, diesmal ein wirkliches Schauspiel aufführen kann, dessen mise en scène sie den Händen Donatellos anvertraut«. Der Konflikt zwischen dem Hintergrund »der starren Masse und den Figuren, die die Bewegung, das Leben vorstellen« sei ein tragischer und ist von Donatello, der dazu durch neuplatonische Ideen angeregt wurde, zu einem Raumdrama erhoben worden, in dem der »Raumwahn« zum Ausdrucke kommt, der das Quattrocento von anderen Zeiten unterscheidet. (»Windstille herrschte in dem leeren Raum seiner Seele, auf ihren Grunde schlummerten ungestört die Wogen des Zeitbewusstseins«, so charakterisirt Fechheimer Cosimo Medici). Mit Donatello wird die Entwicklung des Reliefs abgeschlossen — »unfruchtbar, unnotwendig ist alles, was seitdem — bis in unsere Tage hinein — an Reliefs zusammengearbeitet wurde«. Fechheimer hält die Reliefs Donatellos »für Offenbarungen, deren Verständnis keine historische Kenntnis allein, keine Kenntnis von der Entwicklung der italienischen Kunstform allein, keine Kenntnis von dem allgemeinen Kulturstand der Zeit allein, und alle diese Kenntnisse verbunden, nicht vermitteln können«, und von diesem Standpunkte analysirt er einzelne Reliefs des Meisters etwa in dieser Weise: »Die sogenannte Himmelfahrt: Vollzogen ist in diesem Relief, worauf die beiden anderen ruckweise vorbereiteten: Christus hat sich vom Banne des Hintergrundes befreit: er hat sich selbst zum Hintergrund — erlöst, zum Hinteruntergrund alles Menschlichen«, wobei zum Schluss eine Parallele zwischen der Entwicklung Ibsens und Donatellos gezogen wird. Es sei mir erlassen, mich mit diesen Ausführungen auseinanderzusetzen. In Italien ist es Sitte, dass bei Jubiläen und anderen festlichen Veranlassungen der Lokalhistoriker, der zugleich der Lokaldichter zu sein pflegt, über diesen oder jenen Künstler eine Rede hält, in der er sich bemüht, irgendwelchen geistreichen Gesichtspunkt, wie etwa Raffael war der Maler der Liebe, oder Correggio war der Maler der Grazie, geltend zu machen. An diese

etwa in Rimini oder Modena von Mädchen und Gymnasiasten bewunderte schöne Literatur könnte man bei der Lektüre des Buches Fechheimers denken, wenn es nicht doch von jenen Erzeugnissen in zweifacher Weise verschieden wäre: die naiven Interpretationen sind durch einen ästhetischen Galimathias ersetzt und die schön gedrechselten Frasen durch einen manirirten unverständlichen Giargon. Mit der Wissenschaft hat aber das Buch ebenso wenig zu tun wie jene Reden. Deshalb wollen wir es auch unterlassen, die zahlreichen falschen historischen Behauptungen zu widerlegen. Es ist nicht nötig, dass man erst widerlegt, dass »an der Innerlichkeit und Ursprünglichkeit von Giovanni Pisanos Lineament alle Beeinflussungs- und Vererbungstheorien zuschanden werden«, oder »dass die architektonische und zeichnerische Perspektive die Errungenschaft einer allgemeinen Kultur ist, die plastische und malerische hingegen die Errungenschaft der Kultur von Einzelseelen, von Einsamen«, dass man beweist, dass die Anerkennung des Kindes in Padua nicht von Pollajuolo sein kann, oder dass sich Donatello nicht in der Beweinung Christi in S. Lorenzo »als 75jähriger zum erstenmale zur Macht und Hoheit der Geschlechtsliebe bekannte«.

So bleibt eine Geschichte des Reliefstiles Donatellos noch immer ein pium desiderium. Es sei uns auch diesbezüglich eine Bemerkung gestattet. Meyer übernahm wohl mit Reserve die alte Theorie, dass der Reliefstil Donatellos durch Squarcione beeinflusst wurde, (den Fechheimer sogar schon als den genialen Squarcione bezeichnet). Man sollte doch schon einmal diesen Schneidermeister und Kunsthändler von Padua ausser Spiel lassen. Es kann doch kein Zweifel sein, dass das Verhältnis umgekehrt gewesen ist. Wohl nicht auf Squarcione, von dessen vormantegneskem Stil wir nichts wissen, doch auf Mantegna hatte der Reliefstil Donatellos einen ausschlaggebenden Einfluss und nicht nur auf Mantegna. Das merkwürdige an den nachrömischen Reliefs Donetellos und, was sie auch von den älteren Werken unterscheidet, die noch nach den trecentesken Prinzipien oder als zaghafte Versuche einer neuen perspektivischen Lösung komponirt sind, unterscheidet, ist die Anordnung einer Reihe von Figuren ganz am Rande des dargestellten Bildraumes und zwar so, dass sie entweder mit einzelnen Gliedern aus der vorderen Reliefläche herausragen, oder sich direkt vorbeugen und hinter welchen weitere Figurenreihen in wachsender Abflachung den Bildraum ausfüllen. Durch diese Art der Komposition wurde eine in der Gotik und Frührenaissance beispiellose Illusion der Raumvertiefung erzielt. Wenn wir jedoch diesen Reliefstil zurückverfolgen, so gelangen wir ebenfalls zur Antike, wo wir ihn an den grossen Triumphalreliefs wiederfinden. Wie in dem statuarischen Problem, so gelangte auch in dem Problem der Raumdarstellung die neue Kunst des Abendlandes zu einem Punkte, wo eine Renaissance der antiken Errungenschaften wieder stattfinden konnte, die sich während des zweiten römischen Aufenthaltes Donatellos vollzogen hat. Dieser Zusammenhang äussert sich noch in einer anderen besonders augenfälligen Weise. In ungewohnter Art sind den Pilastern, welche das Tabernakel in St. Peter an den Seiten flankiren, zwei auf vorspringenden Sockeln stehende Gruppen von Putten vorgestellt, und mit Recht bemerkt Meyer, dass durch dieses Motiv die Raumwirkung des architektonischen Gehäuses gesteigert wird. Es ist nicht eine Erfindung Donatellos. So sonderbar das klingen mag, sowohl die

architektonische Anlage des Tabernakels als sein plastischer Schmuck wurde durch Reminiszenzen an antike Triumphbögen bestimmt. An diese erinnert der ganze schwere Aufbau des Schreines, die neben der Türöffnung vorspringenden Pilaster, die Gliederung der Base, die Puttos, die unten eine Scheibe tragen und sich auf dem die Türe bekränzenden Giebel gelagert haben — auf den Triumphbogen sind es Victorien — besonders aber an den Konstantinsbogen, die schwere breite reliefgeschmückte Attika mit den auf Konsolen vorgestellten Figuren von Putten, die sogar im Standmotiv an die Barbaren des Konstantinsbogens erinnern. Dieses Motiv wird auch unten vor den Pilastern angebracht. In demselben Jahre als Donatello dieses Werk schuf, hatte er den Festapparat beim Einzug Kaiser Sigismunds zu leiten und vielleicht dabei einen Triumphbogen zu errichten (Meyer 64).

Dieselbe Anordnung, welche Donatello bei dem Tabernakel in St. Peter noch nach den römischen Vorbildern architektonisch verwendet, benützt er in den paduanischen Reliefs, als ein plastisches Mittel zur Erhöhung der Raumillusion. Auch da sind den architektonischen Gliedern der Dargestellung, welche bis an den Rand des dargestellten Raumes gehen, noch Figuren vorgestellt, wodurch in dem Relief besonders zwingend der Eindruck der Räumlichkeit und Vertiefung erweckt wird. Dieselbe Art der Raumvertiefung durch auf den Rand gestellte und aus der Bildfläche vorspringende Figuren oder durch einzelne der architektonischen Einteilung des Bildes vorgesetzten Gestalten finden wir jedoch bei Tizian, Tintoretto und Paolo Veronese. Während man sich im Norden abmühte, das Raumproblem im Bilde durch die Ausgestaltung des Mittelplanes zu lösen, wurde in Italien dadurch, dass im XV. Jahrhundert ein Bildhauer die Führung in der Kunst hatte, die der antiken Plastik entnommene Lösung in die Malerei neu eingeführt und weiter ausgebildet. Nicht nur Michelangelo, auch Tizian wäre ohne Donatello nicht möglich gewesen — doch Michelangelo und Tizian bedeuten das Schicksal der ganzen folgenden bildenden Kunst in Italien.

Wien. Max Dvořák.

H. Spitzer: Hermann Hettners kunstphilosophische Anfänge und Literarästhetik. (Untersuchungen zur Theorie und Geschichte der Ästhetik, erster Band). Graz, Leuschner und Lubenskys Universitätsbuchhandlung 1903. XVII und 506 S.

Hermann Hettner ist uns als einer der geistreichsten Vertreter jener Gelehrtengeneration wert, die von der spekulativen Philosophie der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts unbefriedigt, sich den historischen Einzelwissenschaften zuwandte und doch dank ihrer allseitigen sowohl philosophischen als literarischen und historischen Bildung in der Detailforschung nicht aufging, sondern ihr neue Gesichtspunkte und hohe Ziele zu weisen wusste. Hettner war von Beruf Archäologe und ist als Direktor der kgl. Antikensammlungen in Dresden, deren Katalog er veröffentlicht hatte, gestorben. Seine besten Leistungen liegen auf dem Gebiete der Literaturgeschichte; doch hat er ein lebhaftes Interesse für die bildenden

Künste und ihre Entwichlung bekundet und nicht nur einen populären, heute stofflich längst veralteten und daher vergessenen Abriss der antiken Kunstgeschichte (Vorschule zur bildenden Kunst der Alten; Oldenburg, Schulze, 1848. 2 Bände) und zahlreiche im engsten Sinne kunstgeschichtliche Einzeluntersuchungen veröffentlicht, sondern auch durch Broschüren und Zeitungsartikel über Künstler seiner Zeit in das Getriebe der Gegenwartskritik eingegriffen. Die reifste Frucht dieser Bestrebungen liegt in den »Italienischen Studien zur Geschichte der Renaissance« vor, deren Vorzüge, die auf eingehender Kenntnis der Literaturgeschichte beruhenden Darlegungen von Beziehungen zwischen den bildenden Künsten und der Literatur, auch die Eigenheit, wenn man will, Beschränktheit seiner Anschauungen über bildende Kunst bezeichnen. Verbindet sich auch in allen diesen Schriften mit der historischen Untersuchung das ästhetische Raisonnement, so wird man doch erstaunt sein, in der vorliegenden Schrift gerade Hettner gleich R. Wagner und Gubitz als Vertreter einer positivistischen Ästhetik und als Schöpfer einer Reform betrachtet zu sehen, die sich zum Ziele setzt, die Ästhetik in Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte aufzuheben. Die Untersuchungen über die Verwendung ästhetischer Terminologien und über das Verhältnis von Kunstwissenschaft und Ästhetik, die Spitzer mit der Analyse von Hettners Schriften verknüpft, verdienen schon ihres Gegenstandes wegen einen Bericht in diesen Blättern, umsomehr als sich die vor nicht allzulanger Zeit noch so feindlichen Wissenschaften der Ästhetik und Kunstgeschichte wieder zu nähern beginnen; hat doch ein hervorragender Vertreter des letzteren Faches mit dem Wunsche, dass jede kunstgeschichtliche Monographie ein Stück Ästhetik enthalten möge, Hettners Programm von neuem aufgenommen. Es bedarf daher keiner Rechtfertigung, wenn wir an der Hand von Spitzers Buch die oft erörterte Frage nach dem Verhältnis der beiden genannten Wissenschaften neuerdings zur Diskussion stellen.

Spitzer beginnt mit der Besprechung von zwei in Wigands Vierteljahrsschrift während der Jahre 1844 und 1845 erschienenen Aufsätzen, mit denen Hettner seine literarische Wirksamkeit eröffnete. Der eine »Zur Beurteilung L. Feuerbachs«, der eine Verteidigung Feuerbachs gegen die hämische Kritik von Konstantin Frantz enthält, orientirt über Hettners philosophische Interessen; der zweite »Gegen die spekulative Ästhetik«[1]) richtet sich gegen Hegels Ästhetik und gegen die Umgestaltung derselben, die F. Th. Vischer in einer 1843 in Jahrbüchern der Gegenwart gedruckten Arbeit vorgeschlagen hatte und die den Grundriss seines später ausgeführten Systems darstellt. Eine kurze Angabe des Inhalts dieser methodologisch noch heute interessanten Schrift, die den Ausgangspunkt der Spitzerschen Untersuchungen bildet, wird willkommen sein. Hettner kritisirt nicht den Grundbegriff, sondern eine abgeleitete Bestimmung der Hegel-Vischerschen Ästhetik, das Verhältnis von Natur und Kunst. Er ist damit einverstanden, »dass das Kunstwerk eine organische Welt in sich sei und die Idee desselben sich durchaus unabhängig von äusserlichen

---

[1]) Beide Aufsätze sind in den von Anna Hettner herausgegebenen »Kleinen Schriften« (Braunschweig Vieweg 1884, S. 145—163 und S. 164—208) wieder abgedruckt worden.

fremden Bestimmungen ihre angemessene Ausdrucksform frei aus sich heraus erschaffe«. Wer aber die Kunst als eine Verbesserung der Natur, das Kunstschöne nur als eine Aufsammlung und organische Verbindung der in der Wirklichkeit vorhandenen mannigfach getrübten und zerstreuten Einzelschönheiten auffasst, führt den manieristischen Idealbegriff, den Winkelmann von den Caracci und den italienischen Manieristen übernommen hatte, in einer der Grundidee des Systems widersprechenden Weise fort. Gilt die Kunst als das Herausarbeiten des Geistes aus der materiellen Welt, so dass, wie Hegel will, »der von allen Seiten her in Endlichkeit verstrickte Mensch die Region einer höheren substantiellen Wahrheit sucht, in welcher alle Gegensätze und Widersprüche des Endlichen ihre letzte Lösung und die Freiheit ihre volle Befriedigung finden können« so muss die Kunst als die niedrigste weil erste Stufe dieses fortschreitenden Reinigungsprozesses angesehen werden. Dann aber wird die Entwicklung der Kunst in der Geschichte den Todeskeim in sich tragen, weil der Geist in der Kunst noch sinnlich ist und die Kunst eine mithin unangemessene, mangelhafte, zu vernichtende Stufe des Geistes bildet. Nur einmal, im klassischen Ideal, erscheint sie auf kurze Zeit vollkommen berechtigt; das symbolische und das romantische weisen auf die Grenzen hin, die der Kunst gezogen sind, weil dort die Idee die Materie nicht vollkommen bewältigen kann, während sie hier als reine, die äusseren Formen überragende Innerlichkeit die Schranken der Kunst durchbrechen und sie auflösen muss. Gegen diese Auffassung des Schönen beruft sich Hettner auf die künstlerische Praxis, die überall, wo sie auf dem faden Verschönerungsprinzip wurzelt, keinen das Bild der Zeit und Nationalität lebendig abspiegelnden Stil, sondern nur lebenslose Kopien, Formen von inhaltloser Idealität schafft; er weist auf die Geschichte hin, die zeigt, dass nicht abstrakte Idealität und beziehungslose Schönheit der Ursprung der Kunst sei, sondern der lebendige individuelle Gedanke. »Wenn daher die spekulative Ästhetik, so fährt er fort, trotz ihrer höheren Einsicht in die freie Selbstgestaltung des künstlerischen Inhalts durch die Nachwirkungen ihres historischen Ursprungs sich mehr als Recht ist, noch an die Idealitätstheorie festklammert, so entsteht nunmehr die Forderung, dass sie aufgebe, Wesen und Genesis der Kunst aus der Beschränktheit der in Einzelheiten und äusserlichen Zufall verzettelten unmittelbaren Wirklichkeit abzuleiten«. Nur wenn sie das unbeschränkte Bedürfnis des menschlichen Geistes sich in seinem ganzen Wesen auszudrücken, zum Ausgangspunkte macht, wird sie die Feuerprobe der Empirie nicht zu scheuen haben. Auf die Auffassung und Darstellung, nicht auf den Gegenstand kommt es in der Kunst an, was Rumohr mit Recht betont hatte. Wenn man auch an der Einsicht der spekulativen Philosophie von der Identität der Natur und des Geistes festhalten muss, so folgt aus diesem Prinzipe noch nicht, dass Geist und Denken einander in dem Sinne gleichzusetzen sind, als man unter Denken nur das reine begriffliche Denken versteht. Die stillen Züge, die frische Fülle und der sinnliche Zauber des Individuellen, die nicht Gegenstand der Sprache, sondern der Sinne, der Anschaunng, Empfindung und Liebe sind, werden auch sinnlich individuell erfasst. Die Kluft zwischen dem Einzelnen und Allgemeinen füllt der von der farb- und herzlosen Abstraktion unbefriedigte Geist, durch die Kunst aus, jene

Denk- und Darstellungsweise, in der nicht wie in der Sprache das sinnlich-frische Wesen des Individuellen verflüchtigt wird, sondern in seiner ganzen Fülle vor Augen tritt. »Die Kunst ist Sprache, nichts als Sprache, aber eine ernstere als die begriffliche und in diesem spezifischen Unterschiede eine wesentliche und notwendige Ergänzung des wissenschaftlichen Denkens. Erst Wissenschaft und Kunst zusammengenommen sind der volle Ausdruck des theoretischen Geistes«. (Kl. Schriften S. 184).

Damit ist der Ausgangspunkt und das Grundprinzip der anthropologischen Kunsttheorie bestimmt. Dié Kunstwissenschaft ist nichts als eine Explikation der in diesem liegenden Bestimmungen. Theorie und Geschichte treten in einen innigeren Zusammenhang als in den früheren Systemen. Die Theorie umfasst zwei Teile, die Betrachtung der ideal gesetzten Sinnlichkeit des Menschen, die wir als die spezifische Grundlage der Kunst erkannt haben, d. h. die Lehre von der Phantasie oder Ästhetik und die Lehre von der Darstellung oder vom Stile. Hettner betont die Bedeutung der von der Hegelschen Ästhetik geringschätzig behandelten Betrachtung von Material und Technik. Für die Kunst ist das Material dasselbe, was die Materie für die Natur. Aus der durchgängigen Erfüllung der Stofforderungen folgt der Charakter der verschiedenen Kunstgattungen und ihrer Ausdrucksweisen. Daher ist die Trennung technischer und philosophischer Kunstbetrachtung unstatthaft. Die aus der Natur des sinnlichen Materiales sich mit Notwendigkeit ergebenden Stilgesetze darf keine einseitig aprioristische Konstruktion überspringen. »Die Lehre dieser Stilgesetze ist gewissermassen die Elementargrammatik der Kunst, als solche aber ihr Anfang und Ende.« Leben bekommen diese Formen aber erst durch den Inhalt, der in ihnen schöpferisch wirkt; den lebendigen Hauch, der das eigentliche Geheimnis der Kunst ist und ihre uralten ewigen Formen ewig neu umschafft, bildet der geschichtliche Inhalt, der sich in ihnen ausprägt. Mithin liegen in der künstlerischen Darstellung selbst wieder zwei Momente; das eine, der Stil, die durch die Stofforderungen gegebene Gesetzmässigkeit, fällt allein der Theorie heim; das andere ist flüssig wie das Leben der Geschichte und daher ausschliesslich Gegenstand geschichtlicher Betrachtung. »So mündet die spekulative Ästhetik ohne Rückhalt in die Kunstgeschichte, d. h. nämlich in die Geschichte derselben in ihrer ganzen Breite und äusserlichen Abhängigkeit von Religion und Nationalsitte. Dadurch hört die Trennung einer philosophischen und empirischen Kunstwissenschaft auf. Auf der einen Seite steht nicht die Philosophie, auf der anderen die Empirie wie technische Theorie, historische, positive Kunstgelehrsamkeit, die sich feindselig ausschliessen, sondern beide sind wesentlich Eins, wie ihr Gegenstand nur einer und ein und derselbe ist. Dies ist die einzig mögliche, aber durchweg notwendige Lösung einer Antinomie, an der nicht allein die spekulative Ästhetik, sondern mit ihr die gesamte Philosophie leidet« (Kl. Schriften S. 207).

Spitzer geht bei der Kritik der Aufstellungen Hettners von einem bestimmten Gesichtspunkt aus. Er ist Formästhetiker im Sinne Robert Zimmermanns und unternimmt es, die Berechtigung einer Ästhetik als Wissenschaft der ästhetischen Gefühle nachzuweisen. Er ergreift somit in eigener Sache gegen Hettner Partei und das hat ihn in mancher Beziehung gegen Hettner ungerecht werden lassen. Doch gerade deshalb hat er die schwachen

Punkte seiner Beweisführung erkannt und in einer auch für den Historiker anregenden Weise zur Darstellung gebracht.

Hettner operirt gegen Hegel scheinbar im Sinne Feuerbachs. Die Wertschätzung der Sinnlichkeit, die Berufung auf die Empirie und Geschichte als Instanzen gegen aprioristische Konstruktionen lassen daran denken, dass er mit den grundsätzlichen Positionen des Verfassers der »Theogonie« einverstanden sei. Tatsächlich betrifft die Anlehnung an den Positivismus Äusserlichkeiten; von einem prinzipiellen Bruche mit der spekulativen Philosophie kann keine Rede sein. Die Lehre von der Verschönerung der Natur durch die Kunst, die manieristische Idealtheorie, gegen die sich Hettners Angriffe in erster Linie richten, ist nur eine Nebenbestimmung der spekulativen Ästhetik, die mit ihr nicht notwendig verbunden zu werden braucht und von einigen ihrer Vertreter auch preisgegeben worden ist. Seine Erklärung des Schönen, Komischen und Erhabenen sowie der Hauptgattungen der Poesie durch dialektische Wandlungen, welche in dem gleichwohl als fest in sich geschlossene untrennbare Einheit bezeichneten Verhältnis zwischen Idee und Einzelexistenz die Verhältnisglieder eingehen können, die Definition der Empfindung als Geist in Form blosser Natürlichkeit und eine Menge anderer Bestimmungen bewegen sich ganz in dem Geleise der spekulativen Philosophie. Wie stark und wie verderblich der Einfluss Hegels auf Hettner war, weist Spitzer sehr hübsch an der ästhetischen Terminologie von einigen seiner kleineren kritischen Schriften nach, die die durch die spekulative Ästhetik angerichtete Verwirrung, die falsche Verwendung hochtrabender metaphysischer Begriffe, den Hang, »in Formen des höchsten religiös-philosophischen Bewusstseins die Ursachen der einzelnen Geschmacks- und Kunstrichtungen aufzufinden, somit Kunst- und Schönheitssinn zu dienenden Werkzeugen der Metaphysik zu machen« aufs instruktivste erläutern. Man mag heute über die Behauptung, dass erst eine Weltanschauung, die einen Spinoza möglich machte, die holländische Landschaftsmalerei begründen konnte, oder dass die christliche Plastik der Versuch sei, »das seiner Natur nach Extravagante auf seinen inneren Schwerpunkt zurückzuführen«, lächeln; Ableger dieser Betrachtungsweise, die mit Hilfe halbverstandener geschichtsphilosophischer Leitsätze ein angeblich tieferes Verständnis historischer Erscheinungen herbeiführen will, kann man auch in der modernsten kunstgeschichtlichen Literatur entdecken.

Trotz alledem hat Spitzer, wie mir scheint, nicht genugsam hervorgehoben, worauf es Hettner ankam und worin das Verdienst dieser kleinen Schrift besteht. Sie endet mit dem Vorschlage, die spekulative Ästhetik in eine sehr unklar umgrenzte Theorie der künstlerischen Auffassung und Darstellung und in eine »denkende Geschichtschreibung« aufzulösen. Spitzer nimmt dieses »Reformprogramm« sehr ernst und verwendet zirka 200 Seiten auf den Nachweis, dass sich die Forschungsgebiete der Ästhetik und der Kunstwissenschaft nicht decken. Dieser Nachweis, der mit einer seltenen Kenntnis älterer und neuerer ästhetischer Literatur geführt wird, ist an und für sich sehr belehrend, lenkt aber die Aufmerksamkeit von der Hauptsache vollständig ab und wenn man Hettner nicht um jeden Preis zum Ästhetiker machen will, wie Spitzer es tut, wird man seine Vorschläge auch billiger beurteilen können. Er wollte nicht neue Grundlagen für die

Ästhetik, sondern für die Kunstgeschichte schaffen. In der Denkweise der Hegel'schen Philosophie erzogen (seine Dissertation handelt de logices Aristotelicae speculativo principio), empfand er die starken Anregungen, die sie für eine umfassende entwicklungsgeschichtliche Betrachtung der Kunst bot, sah aber zugleich die Schwierigkeiten, welche die normative Bestimmung der ästhetischen Objekte der unbefangenen Erforschung der Tatsachen in den Weg legte. Das ästhetische Urteil musste von den Schranken befreit werden, die ihm die schematische Typisirung historischer Entwicklungsstufen (die oben angeführten Beispiele beweisen, wie oft er ihr trotz besseren Wissens zum Opfer gefallen ist) aufzwang. Sein Ziel war somit nicht Ästhetik, sondern Geschichte und sein Ausgangspunkt nicht der spekulative Positivismus Feuerbachs, sondern, wenn ich mich so ausdrücken darf, der historische Rumohrs. In den ersten beiden Abhandlungen der »Italienischen Forschungen«, die »Haushalt der Kunst« und »Verhältnis der Kunst zur Schönheit« überschrieben sind, hatte sich dieser, ohne Hegel zu kennen, mit dem klassizistischen Idealisirungsprinzip auseinandergesetzt, die geringe Rolle, welche der Gegenstand gegenüber der Auffassung und Darstellung in der bildenden Kunst spielt, betont und von der Beurteilung durch den Vergleich mit einem von der Antike abgeleiteten Schönheitsideale auf die Würdigung jedes einzelnen Werkes nach den individuellen Bedingungen seiner Entstehung verwiesen. Ausser der Antike sollten auch »die sittliche Anmut vorraphaelscher Italiener, die Treue und Genüglichkeit gleichzeitiger Deutscher, der umfassende Sinn der Zeitgenossenschaft Raphaels, sogar die volle Empfindung, in welcher die Holländer im sechszehnten Jahrhundert sich dem Ausdruck des ihnen sinnlich Vorliegenden hingegeben«, Anspruch nicht nur auf historische, sondern auch auf ästhetische Bedeutsamkeit haben. Hettner erkannte die Tragweite einer solchen Anschauung für die Erkenntnis historischer Kunst und wendete die Argumente, die Rumohr gegen Winkelmann, Lessing, Fernow u. a. gebraucht hatte, gegen Hegel. Trotzdem entfernt sich sein Standpunkt beträchtlich von dem Rumohrs. Dieser hatte während eines langen Aufenthaltes in Italien nicht nur gründliche historische Kenntnisse, sondern auch ein persönliches Verhältnis zur Kunst gewonnen, dem er ohne weit hergeholte metaphysische Begründung Ausdruck verlieh. Er schrieb mit dem Selbstbewustsein eines gereiften Mannes, der die gesicherten Ergebnisse einer sorgfältigen Einzeluntersuchung einer »zur Hälfte begründeten, zur andern Hälfte in der Luft schwebenden Kunsthistorie« vorziehen konnte. Hettner fehlte, als er sich zu einem Angriffe gegen die spekulative Ästhetik anschickte, das Zutrauen zu einer blos auf die Empirie gegründeten Wertschätzung; vielleicht mochte er vermöge seiner besonderen Veranlagung die Beruhigung, welche ein durchgebildetes System der Geisteswissenschaften gewährt, trotz aller Zweifel an der Giltigkeit der Voraussetzungen nicht entbehren. So war er genötigt, um seinem Forschungsgebiet die notwendige Selbständigkeit wenigstens theoretisch zu sichern, in dieses System selbst einzugreifen; um die Kunstgeschichte von der Bevormundung durch die Ästhetik zu erlösen, drehte er in jugendlichem Übereifer das Abhängigkeitsverhältnis wie es bisher bestanden, um und unterwarf die Ästhetik der Kunstgeschichte. Man wird demnach seine reformatorischen Thesen in Hinsicht auf die Ästhetik nicht allzu tragisch nehmen dürfen; Spitzers Ergebnisse, soweit sie die

Selbständigkeit der seit Hettner ausgebauten psychologischen Ästhetik betreffen, bleiben zu Recht bestehen.

Die andere Seite der Frage, wie sich die Kunstgeschichte dem von Hettner aufgestellten Programm gegenüber zu verhalten habe, hat Spitzer, was ihm als Ästhetiker auch nicht verhoben werden kann, nur mit wenigen Bemerkungen gestreift. Sieht man von den metaphysischen Rahmenbestimmungen ab, so hat es eine überraschende Ähnlichkeit mit Ansichten, die in jüngster Zeit ausgesprochen worden sind. Mehr denn je fühlt man gegenwärtig die Nötigung von der sogenannten rein historischen Betrachtung der Kunstwerke abzugehen, die ja nicht einmal für die Lösung der kritischen oder antiquarischen Probleme vollständig zureicht. Kunstgeschichtliche Darstellungen knüpfen mit Vorliebe an ästhetische Theorien an (man erinnere sich des kanonischen Ansehens, dessen sich z. B. Hildebrands „Problem der Form" erfreut) und schon sind einige Kunsthistoriker mit mehr oder weniger Glück unter die Ästhetiker gegangen. Hettner scheint somit insoweit Recht zu behalten, dass sich Ästhetik und Kunstgeschichte in einer viel innigeren Verbindung befinden, als diejenigen annehmen, die einer vollständigen Trennung beider das Wort reden. Über die Art dieser Verbindung hat man sich auf Seite der Kunstgeschichte nicht verständigt; man überlässt sich der Empirie, gibt bewusst oder unbewusst herrschenden Vorurteilen aller Art Raum oder betreibt eine irreguläre Ästhetik auf eigene Faust. Es steht mir nicht zu, hier etwa den Richter spielen zu wollen oder eine Lösung dieses verwickelten Problems zu geben; vielleicht können aber die folgenden Bemerkungen eine Klärung anbahnen und auf Aufgaben hinweisen, die sowohl für die Kunstgeschichte als für die Ästhetik bedeutungsvoll sind.

Man kann fast keine auch noch so untergeordnete Frage der Kunstgeschichte behandeln, ohne mit spezifisch ästhetischen Werturteilen operiren zu müssen. Handelt es sich um Stilkritik und ähnliches, so findet man an der allgemein befolgten Empirie sowie dem Consensus der Sachverständigen Unterstützung und eine Art Kontrole. Grössere Meinungsverschiedenheiten finden erst statt, wenn man zu Problemen der Darstellung gelangt. Das allgemeine Bestreben geht auch hier dahin, die Wertschätzung möglichst zu uniformiren. Zwei Richtungen lassen sich da vielleicht unterscheiden: man sucht das Werturteil von dem Gebiet des Ästhetischen auf das der Künstlerpsychologie, auf naturwissenschaftliche Gebiete u. dergl. abzudrängen, oder man packt den Stier gleichsam bei den Hörnern und liefert sich einer in sich geschlossenen ästhetischen Theorie mit oder ohne Vorbehalte aus; in dem einen Falle pflegt man dann entweder die jeweilige beliebte Kunstsprache der Maler- und Bildhauerwerkstätten, die Schlagworte der Kunstkritik und -Politik oder biologische und psychologische Termini zu vernehmen; in dem anderen wird man in die Metaphysik versetzt und dann gelten Erwägungen, wie sie Spitzer den Gewaltsprüchen Hettners hat angedeihen lassen. In Bausch und Bogen über all das abzuurteilen, ist unnütz und ungerecht; im einzelnen Falle wird es ja wohl meistens gelingen, das zu verstehen, was gemeint ist; nur trägt die Entlehnung von Werturteilen aus fremden Wissensgebieten schliesslich, von den gewöhnlichsten Missverständnissen ganz abgesehen, doch wieder nur zu der allgemeinen Verwirrung bei und lenkt die Aufmerksamkeit von der Hauptsache,

dem ästhetischen Charakter aller dieser Werturteile, ab. Darüber ist man wohl einverstanden, dass eine so durchgängige Normirung der ästhetischen Urteile, wie sie die verschiedenen Systeme der spekulativen Ästhetik vornehmen, sich mit dem Charakter der Kunstgeschichte nicht verträgt; in diesem Sinne kann die Opposition Hettners gegen Hegel als ein typischer Fall gelten. Wir haben oben versucht, sie psychologisch zu verstehen; die praktischen Vorschläge Hettners zu würdigen, wird für unsern Zweck, das Verhältnis von Ästhetik und Kunstgeschichte zu klären, lehrreich sein. Er bewegt sich innerhalb der Anschauungsweise der spekulativen Ästhetik; sein Bestreben geht aber dahin, die Betrachtung der historischen Kunst von dem Dogmatismus zu befreien; er nimmt Erfahrungssätze auf, um allgemeine Prinzipien für die Beurteilung der »Empirie«, wie er sich selbst ausdrückt, zu gewinnen. Mit einer sehr vagen Terminologie setzt er für die »Form« den Stilbegriff, wie ihn Rumohr bestimmt und später Semper systematisch ausgebaut hatte, für den Inhalt die historisch gegebenen Gefühle, Gedanken u. s. w. als Leitbegriffe fest. Die Kunst wird dann einseitig nach dem Inhalt als »Sprache der sinnlichen Anschauung« bestimmt. Wir haben hier lauter Ausdrücke vor uns, mit denen wir heute noch arbeiten. Hettner ist der Meinung, dass sich mit ihnen die Hauptfragen der Ästhetik und Kunstgeschichte und zwar in jedem Falle ausmachen lassen. Tatsächlich enthalten seine Leitbegriffe auch einen Schematismus für ästhetische Urteile. Man braucht aber nur das bestimmter formulirte der beiden Gesetze an einem genügend grossen Tatsachenkreis zu erproben, um einzusehen, dass man mit ihnen nicht zureicht. Die Barockskulptur ist anerkanntermassen stillos, denn sie nimmt auf die Forderungen des Materiales keine Rücksicht. Mitunter wird ihr folgerecht die ästhetische Dignität und der Rang der wahren Kunst abgesprochen. Es ist belanglos, ob man ihr hinterdrein mit Hilfe ästhetischer Kasuistik irgend ein Titelchen im Reiche der Kunst zuspricht oder nicht; ist eine solche Normirung, die dem unbefangenen Urteil vorgreift, nicht schlechter als das allgemein abgelehnte Regelwerk der spekulativen Ästhetik? Geht man dann ihrer Begründung nach, so ergibt sich, dass sie schliesslich doch wieder auf den Vergleich mit allgemeinen Werten gebaut ist und mit dem Idealisirungsprinzip, das Rumohr und Hettner bekämpft haben, in bedenklicher Verwandschaft steht. Schlechter noch steht es mit der Definition der Kunst als Sprache der sinnlichen Anschauung, sobald man versucht aus ihr eine Regel für das ästhetische Einzelurteil zu gewinnen. Gewichtige Stimmen, Wundt, Taine u. a., die Spitzer anführt, haben mit diesem Gesetze operirt; eine Reihe moderner Ästhetiker, wie Benedetto Croce[1]) und Jonas Cohn[2]) bauen die ganze Ästhetik darauf. Genau besehen sagt es nur aus, dass die Kunst Psychisches vermittle; stösst man sich nicht an der Selbstverständlichkeit dieses Satzes, so kann er wohl als das Prinzip der histostorischen und völkerpsychologischen Forschung erklärt werden[3]). In ästhe-

[1]) Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale, Milano—Palermo—Napoli, R. Sandron editore 1902.

[2]) Allgemeine Ästhetik, Leipzig W. Engelmann 1901.

[3]) In diem Sinne hat sich seiner Yrjö Hirn in dem jüngst übersetzten Werke »Der Ursprung der Kunst« (Leipzig Joh. Ambr. Barth 1904) mit Vorteil bedient.

tischer Beziehung mag er als Abwehr einerseits gegen gegenständliche Nebenbestimmungen in dem Sinne wie ihn Hettner gegen Hegel gebraucht hat, oder andererseits zur Bekämpfung allzu weitgehender formalistischer Regeln im Kunstkriege seine Dienste leisten. Will man ihn jedoch ästhetisch einwandfrei verwenden, so muss er auf ein besonderes Gebiet eingeschränkt werden; denn überall dort, wo man die Ausdrucksschönheit, die allerdings einen ungemein weiten Geltungsbereich beanspruchen darf, mit dem ganzen Kreise der ästhetischen Werte identifizirt, liegt die Gefahr nahe, dass das Kunstwerk nur als historisches oder pädagogisches Material eingeschätzt wird und die künstlerische oder ästhetische Beurteilung zu kurz kommt oder ganz ausfüllt, und Spitzer hat mit Recht hervorgehoben (p. 123 ff.), wie hilflos diese Theorie allen Werken gegenübersteht, die sich nicht als Ausdrucksschönheit verstehen lassen. Endlich stösst selbst die auf der richtig verstandenen Fassung des Hettnerschen Prinzips aufgebaute Beurteilung auf bedenkliche Schwierigkeiten; denn sie gerät auf die beiden in psychologischer Beziehung sehr fragwürdigen Kategorien von »Inhalt« und »Form«, auf deren Entsprechung der ästhetische Wert beruhen soll. Da aber diese beider Faktoren wegen des Mangels an historischem Beweismaterial nur in den seltensten Fällen zuverlässig gegeneinander bestimmt werden können, so wird der gewissenhafte Forscher das ästhetische Urteil ablehnen oder genötigt sein, wieder zu metaphysischen Begriffen zu greifen.

Hettners Bemühungen, jenen obersten Grundsatz zu gewinnen, aus dem die Einzelurteile über Kunstwerke abgeleitet werden könnon, hat sich als vergeblich erwiesen und dasselbe Resultat würde die Untersuchung aller anderen »Gesetze« haben, aus denen die ästhetischen Urteile durch Subsumption hervorgehen sollten. Es folgt daraus der anscheinend triviale Satz, dass jeder, der mit ästhetischen Wertbestimmungen zu operiren hat, das ästhetische Gefühl und dessen Voraussetzungen, die zu deren Entstehung notwendig sind, in sich selbständig hervorrufen muss. Die Ästhetik kann für die Kunstgeschichte nicht die Bedeutung einer Normwissenschaft haben; während jene das ästhetische Verhalten als Entstehungsbedingung und Wirkung der Künste (ohne sich natürlich auf dieses spezielle Gebiet ästhetischer Werthaltung zu beschränken) beobachtet, untersucht diese ihre historische Entwicklung. Der Ausgangspunkt ist für beide der gleiche: das auch in seinen psychischen Voraussetzungen analysirte ästhetische Urteil. Von einer Annäherung der zwei Wissenschaften kann die Kunstgeschichte nur insoferne Nutzen ziehen, als sie des ästhetischen Charakters ihres Tatsachengebietes vermöge einer methodischen, streng psychologischen Analyse gewahr wird, von der z. B. die jüngst erschienenen „Grundzüge der allgemeinen Ästhetik« von Stephan Witasek (Leipzig Joh. Ambr. Barth 1904) ein treffliches, klar durchgeführtes Beispiel geben. Diese Analyse ist für den Kunsthistoriker aus einem besonderen Grunde notwendig. Die psychischen Prozesse, die der Ästhetiker betrachtet, gelten im Allgemeinen als spontan entstehende und bisweilen ist diese Spontaneität als ihr wesentliches Merkmal angesehen worden. Von dem Kunsthistoriker verlangt man nicht nur ein Urteil über die Wirkungen, die ein Werk auf jedermann ausübt, sondern auch über alle oder verschiedene, die von ihm ausgehen können. Er muss darnach trachten, seine ästhetischen Eindrücke so reich und so vielseitig wie möglich zu gestalten und

in erster Linie nach der Seite des positiv betonten ästhetischen Urteils auszuschöpfen. Die vollständige Erfüllung dieser Forderungen ist in Bezug auf das gesamte historische Tatsachenmaterial ein Ideal und selbst in beschränkten Grenzen nur vermöge einer durch Anlage und sorgfältige Schulung erreichbaren Fähigkeit möglich., bestimmte Vorstellungsgruppen durch willkürliche Hinwendung der Aufmerksamkeit ästhetisch dienstbar zu machen. Zahlreiche Hilfen, wie die geschichtliche Erforschung der dargestellten Gegenstände, der Entstehungsgeschichte, die Nachweisung von Zweckvorstellungen, Annahmen und Voraussetzungen aus dem Gebiete der Popularästhetik, Künstlerpsychologie u. s. w., können die „Einfühlung“ im einzelnen Falle unterstützen. Je grösser die Anzahl dieser Hilfen und damit die Gefahr der Autosuggestion und der Täuschung in solchen Dingen ist, umso mehr muss man auf die Durchführung einer strengen Analyse dringen; denn nur ihr allein kann es gelingen, die zahlreichen pseudoästhetischen Faktoren zu isoliren, welche sich oft, ohne dass man es wünscht oder bemerkt, an die überkommene Terminologie heften. Es sei hier ausdrücklich darauf hingewiesen, dass die psychologische Zergliederung der Einfühlung gegenüber Erzeugnissen einer historisch gewordenen Kunst und die zugleich historische wie psychologische Untersuchung der gebräuchlichen Terminologie die bisher auf beiden Seiten vernachlässigten Aufgaben sind, deren Lösung beide Wissenschaften angeht; die Kunstgeschichte insbesondere darf von ihr die Klärung eines der wichtigsten Probleme ihrer Metodik erwarten.

Aus der Forderung, den ästhetischen Eindruck gegenüber Werken historischer Kunst nach Möglichkeit in seinem vollen Umfange zu aktualisiren, ergibt sich eine Reihe wichtiger nicht immer beachteter Folgerungen. Eine derselben hat ein neuerer Ästhetiker so treffend formulirt, dass ich nichts besseres zu tun weiss, als seine Worte zu wiederholen: „Da jedes Kunstwerk als Ganzes in sich ruht, so kann ein Werk, das hier wirklich sein Ziel erreicht, als solches nicht übertroffen werden. Damit wird dem Begriffe des Fortschrittes in der geschichtlichen Darstellung der Kunst ein weit geringerer Raum angewiesen als in der Geschichte der Wissenschaft. Die Wissenschaft schreitet mit jeder, an sich noch so unbedeutenden Entdeckung, Berichtigung, Begriffsbildung fort. Wer die physikalische Wissenschaft der Gegenwart beherrscht, ist fortgeschrittener als Galilei oder Newton. In den geschichtlichen Wissenschaften könnte etwas Ähnliches zweifelhafter sein; doch wird mindestens in der Beurteilung der grossen universalgeschichtlichen Zusammenhänge und im Umfange der Tatsachenkenntnis ein moderner Historiker selbst einem Thukydides überlegen sein. Ganz anders in der Kunst: über Homer hinaus gibt es an sich keinen Fortschritt. Es gibt Anderes, Neues in der Kunst, Formen und Inhalte, deren Möglichkeit auf der Stufe der homerischen Epik nicht einmal geahnt werden konnte; aber wie das Kunstwerk in seiner Einzelheit etwas für sich Wertvolles ist, so bleibt es auch unüberwindbar in seinem Einzelwerte bestehen. Es kann geschehen, dass die Voraussetzungen seines Verständnisses dem unmittelbaren Bewusstsein verloren gehen, dass es dann gelehrter Vermittlung bedarf. So ergeht es uns heute mit Dante. Aber darin liegt kein Überwundensein oder Übertroffenwerden. In der technischen Behandlung des Materials allerdings, in der Entdeckung der Ausdrucksmittel, die einer bestimmten Stufe des künstlerischen Geistes ent-

sprechen, gibt es einen Fortschritt. Aber dieser hat seine Grenzen, führt nur bis zu einem vollendeten Höhepunkt. Rafael oder Tizian sind von Rembrandt auch technisch nicht übertroffen worden, sondern der grosse Niederländer hat einen anderen Höhepunkt erreicht. Man kann den Umfang des ästhetisch Erlebbaren in verschiedenen Zeiten vergleichen und da möglicherweise auch von Fortschritt reden, aber das ist dann etwas ganz anderes, als wenn man behauptete, ein bedeutendes Kunstwerk könne als solches übertroffen werden«. (J. Cohn Allgemeine Ästhetik, S. 27 f.). Man wird daher mit dem Begriffe der Entwicklung im Sinne einer allgemeinen ästhetischen Vervollkommnung weit sparsamer verfahren müssen, als es in der modernen kunstgeschichtlichen Literatur geschieht. Inwieweit er überhaupt zulässig ist, sei dahingestellt; jedenfalls empfiehlt es sich, in jedem einzelnen Falle festzustellen, ob man sich mit ihm nicht etwa an die klassizistische von Rumohr und Hettner bekämpfte Schönheitslehre oder die Vorstellung von den ästhetisch privilegirten Stilen anlehnt. Damit soll natürlich nicht geleugnet werden, dass es Entwicklungen in beschränktem Sinne gibt; wesentlich erscheint mir hier nur wieder, dass man sich über den Träger, den Gegenstand und das Ziel derselben sowie ihr Verhältnis zu den ästhetischen Werten klar ist. Streicht man diesen Begriff allgemeiner ästhetischer Entwicklung, so fällt die Nötigung fort, der spekulativen Ästhetik oder gar der jeweils modernen Kunstpolitik »Gesetze« zu entleihen, die nichts enthalten als den Wunsch, bestimmte Richtungen der gegenwärtig herrschenden Kunst oder Kultur zu fördern bezw. zu bekämpfen. So nützlich und unterstützungswert auch solche Bsstrebungen an sich sein mögen, mit den wissenschaftlichen Zielen der Kunstgeschichte haben sie nichts zu tun.

Diese Bemerkungen über das Verhältnis zur Kunstgeschichte und Ästhetik, die den Gegenstand in keiner Weise erschöpfen, mögen zur Andeutung eines Standpunktes genügen, dessen ausführliche Begründung gerade der Historiker in dem auch für ihn lehrreichen Buche Spitzers vermissen wird.

Wien. Wolfgang Kallab.

Le Galerie Nazionali Italiane, notizie e documenti. Volume V. Roma, per cura del ministero della publica istruzione, 1902. Fol. VI e 392 P.

Das reich mit Abbildungen geschmückte Jahrbuch der italienischen Galerien gibt ausser den Berichten über Ausgestaltung und Vermehrung der Sammlungen »Erläuterungen von Monumenten, die gleichfalls zum Schmucke unseres Landes dienen«, wie der verdienstvolle Herausgeber Adolfo Venturi in dem kurzen Vorworte sagt, d. h. Studien über alte Fresken, die in jüngster Zeit bei Renovirungsarbeiten zu Tage kamen, oder bei einer solchen Gelegenheit sorgfältiger studirt werden konnten. Damit will ich diese Besprechung beginnen, denn das sind die wichtigsten Beiträge. Gli affreschi di Pietro Cavallini betitelt sich eine Arbeit von Federico Hermanin, die das jüngste Gericht behandelt, das bei den grossen Herstellungsarbeiten von Santa Cecilia in Rom an der Innenseite der Kirchen-

façade entdeckt wurde. Es ist der wertvollste Fund, der seit langer Zeit in Italien gemacht wurde, und seine eingehende Besprechung, die von neun Heliogravüren begleitet ist, verdient volle Beachtung. Pietro Cavallini hatte nach dem Bericht Lorenzo Ghibertis die ganze Kirche ausgemalt und Gaspero Alveri sah noch im Jahre 1664 an den beiden Wänden des Hauptschiffes die Geschichten des alten und neuen Testamentes, die der Kardinal Paolo Sfondrati am Ende des 16. Jahrhunderts sorgfältig hatte reinigen lassen. Das jetzt wiedergefundene jüngste Gericht sah er aber nicht mehr, weil es seit 1527 hinter den Chorstühlen der Empore versteckt war, wo es sich fast unverletzt erhalten hat. Weitere Nachforschungen ergaben nicht nur die unteren Teile des grossen Freskos, sondern auch an den anstossenden Seitenwänden den Anfang des neuen Testamentes und die letzten Darstellungen aus der Geschichte der Erzväter, diese freilich stark zerstört. Wir kannten bisher nur ein Werk Pietro Cavallinis, die Mosaiken in Santa Maria in Trastevere, das, wie Giov. B. Rossi nachgewiesen hat, aus dem Jahre 1291 herrührt. Bei den Arbeiten in Santa Cecilia war auch der Stein mit der Künstlerinschrift Arnolfos wiedergefunden worden, den noch Pompeo Ugonio am Tabernakel, das den Hauptaltar überdacht, gesehen hatte. Er nennt den 20. November 1293 als den Tag der Aufstellung. Hermanin (der leider den Irrtum Karl Freys wiederholt, der Bildhauer Arnolfo sei eine andere Person gewesen als der florentinische Architekt Arnolfo di Cambio) nimmt, gewiss richtig, an, dass Pietro Cavallini zur selben Zeit die Ausmalung der Kirche durchführte. Er lässt es im Zweifel, ob der Genosse Arnolfos Petrus, der sich am Tabernakel von San Paolo fuori mit ihm nennt, unser Cavallini gewesen sei. Sehr glücklich nimmt er für Cavallini die leider ganz übermalte Apsis in San Giorgio in Velabro in Anspruch und setzt diese Arbeit in das Jahr 1296. Er beweist, dass der Maler im Jahre 1308 in Neapel arbeitete. Die historische und stilistische Untersuchung, die zu den richtigen Daten der Werke Cavallinis führt, ist musterhaft durchgeführt. Wir werden Hermanin auch zustimmen müssen, wenn er die leichtfertige Behauptung Zimmermanns, dass das wohlbeglaubigte Mosaik Cavallinis in Santa Maria in Trastevere ein Werk Giottos sei, mit Entschiedenheit zurückweist. Weniger vorsichtig war er anderen unbeweisbaren Behauptungen gegenüber. Er macht, ganz ohne Grund, Cavallini zu einem Schüler Cimabues, lässt ihn nach Assisi mit seinem erfundenen Lehrer gehen und dort zuerst mit diesem arbeiten, dann selbständig in der Oberkirche die Fresken aus dem alten Testament von ihrem Beginne mit der Schöpfung bis zus Opferung Isaaks ausführen und auf der gegenüberliegenden Wand die Geburt Christi und den Judaskuss. Er macht dann ohne jeden Beweis Giotto zum Schüler Cavallinis, der in dieser Eigenschaft die Szenen am Lager des alten Issak soll ausgeführt haben; ich kann mir das bei einem sonst so einsichtigen Manne nur aus dem bei den Italienern unausrottbaren Überwuchern des Lokalpatriotismus erklären, der die berühmten Maler Cimabue und Giotto gerne mit der heimisehen römischen Kunst in Verbindung hätte. Aus Hermanins Darstellung der Kunst Pietro Cavallinis ergibt sich gerade eine andere Folgerung, nämlich, dass Cavallini mit seinem neuen Stil in Rom eine Parallelerscheinung zu Giotto in Florenz und zu Simone Martini in Siena bildet, die alle drei neue naturalistische Elemente in die byzantinisirende Malerei

Italiens bringen, weil ihnen der grossartige naturalistische Stil, der seit mehr als hundert Jahren in Frankreich blühte, durch die pisanischen Bildhauer bekannt wurde, und sie ihn grossartig und eigenartig verarbeiteten. Das Hauptschiff der Oberkirche von Assisi ist natürlich ganz von Römern ausgemalt, nicht Cimabue arbeitet vor Cavallini dort, sondern dessen römische Vorgänger, nicht Cavallini selbst, für den die Arbeiten in Assisi zu gering sind, sondern seine römischen Zeitgenossen, nicht Giotto, sondern Cavallinis römische Nachfolger. Wenn sich in deren Werke Elemente von Giottos Stil eindrängen, so kommt das daher, dass Giottos in Rom ausgeführte Werke lernbegierigen Naturen neue Muster gaben. So erklärt es sich auch, dass in Assisi in Werken von ganz giottotesker Fassung, wie der Himmelfahrt, dem Pfingstfest und der Pietà noch Köpfe und Faltenbündel erscheinen, „die sich an die Fresken von Santa Cecilia anlehnen“. Sie sind eben nicht von dem jungen Giotto, sondern von einem römischen Nachfolger Cavallinis, der schon Giottos Werke hatte studiren können. Es ist eine vortreffliche Beobachtung Hermanins, dass auch in den untersten Streifen der Fresken der Oberkirche noch Anklänge an Cavallini vorkommen; das erklärt sich eben daraus, dass auch diese berühmte Reihe von Bildern aus dem Leben des heiligen Franciscus, die schon Vasari dem Giotto zugeschrieben hatte, nicht von diesem selbst oder einem seiner toskanischen Schüler sind, sondern von einem in Rom aufgewachsenen Künstler, der Giottos Kunst schon in vollem Glanze leuchten sah. Trotz ihrer schliesslichen Irrtümer ist Hermanins Arbeit eine der besten und fruchtbringendsten auf dem Gebiete der mittelalterlichen Kunst Italiens.

Kaum geringer an Wert ist der Beitrag von Pietro Toeska über die Fresken der Kathedrale von Agnani. Die Fresken aus vorgiottotesker Zeit befinden sich in der Krypta der Kirche und sind vorzüglich ihres Inhaltes wegen beachtenswert. Mit Geschick legt sie uns der Verfasser aus als ein allgemeines Bild der Welt, wie sie ist und dessen, was ihr bevorsteht. Auch ihre künstlerische Würdigung ist gelungen und der Verfasser wird mit seiner Unterscheidung von drei Händen recht behalten. Er befindet sich aber sicher im Irrtum, wenn er den ersten dieser Meister mit dem Romanus identifizirt, der sich im sacro specco zu Subiaco auf einem Fresko mit der Messe des heiligen Georg nennt, das die Jahreszahl 1228 trägt, und ihn zu den gleichzeitigen Byzantinern in die Schule sendet, er hat hingegen recht mit der Bestimmung der zweiten Hand, wenn er sie der byzantinisirenden Schule zuschreibt, die sich von Monte Cassino nordwärts verbreitete. Aus ihr stammen alle drei Maler, die gewiss nicht verschiedene künstlerische Erziehung erfahren haben, sondern die Mitglieder einer Werkstatt sind. Ganz auszuschliessen ist auch die Verknüpfung des zweiten Malers mit der Kunst am Hofe Friedrichs II. Eine dritte Arbeit von grossem Interesse ist von Giulio Bariola. Sie behandelt ein Skizzenbuch in dem Palaste Corsini in Rom, das mit Recht der veronesischen Schule zugewiesen wird. Der Autor setzt es in den Beginn des 15. Jahrhunderts. Jedenfalls ist es früher als Pisanello. Mit grosser Sorgfalt weist Bariola nach, dass es zumeist Skizzen für einen Gemäldezyklus aus dem Leben des heiligen Antonius Abbas enthält. 16 Blätter aus diesem Buche sind in sehr gelungenen Abbildungen beigegeben.

Diese drei bisher aufgezählten Arbeiten rühren von Schülern Venturis her. Sie haben alle seine guten Eigenschaften: Das sorgsame Einbeziehen neuen oder wenig beachteten Materiales in die Forschung, den weiten geschichtlichen Blick und die genaue geschichtliche Detailarbeit. Sie machen Venturi als Lehrer alle Ehre. Aber als hätte ihn der Teufel geritten, macht er diese Vorzüge durch seine eigenen Beiträge wieder wett, noch dazu dadurch, dass er Irrtümer, die er schon früher veröffentlicht hat und die von Niemand, der urteilfähig ist, geteilt wurden, hartnäckig wiederholt. Zuerst veröffentlicht er wieder jenes Bildchen mit dem heiligen Georg, das er für die Galerie im Palazzo Corsini erworben hat, als ein Werk des Giorgione von Castelfranco. Das Bild ist mindestens ein halbes Jahrhundert nach dem Tode Giorgiones entstanden, rührt überhaupt nicht von einem bekannten Maler her, sondern von einem Schreinergesellen, der die Kistchen, die er zusammenleimte, auch selbst bemalte. Die Spiralbildung der Falten weist auf einen gewohnten Ornamentisten. Bei Gelegenheit einer früheren Besprechung sagte Venturi, er habe dieses Machwerk auf einem kunsthistorischen Kongresse als ein Werk Giorgiones vorgestellt und allgemeine Zustimmung gefunden. Auf diesen kunsthistorischen Kongressen muss eine schöne Gesellschaft beisammen sein! Der zweite Beitrag Venturis ist die vollständige Publikation eines Zeichenbuches derselben Sammlung, wovon er schon früher einzelne Blätter veröffentlicht hatte. Julius von Schlosser hat in einer feinsinnigen Abhandlung im XXIII. Bande der Jahrbücher der österreichischen Kunstsammlungen nachgewiesen, dass dieser Kodex Nachzeichnungen von zwei Zyklen enthält, einerseits eines illustrirten allegorischen Traktates über die Tugenden, wovon auch Giusto in den Eremitani in Padua Gebrauch gemacht hatte, anderseits einer illustrirten Weltchronik, von der Brockhaus ein älteres Exemplar, das gegenwärtig bei Herrn Crespi in Mailand ist, veröffentlicht hat. Trachten und Waffen weisen, ganz abgesehen von der Zeichenweise, allein schon diese Handschrift in das 15. Jahrhundert. Venturi lässt sich nicht von seiner ersten Meinung abbringen, dass hier die ersten Skizzen des Giusto für seine Malereien in Padua vorlägen, und beweist so, jetzt zum dritten Male, dass er Zeichnungen des Trecento und des Quattrocento nicht von einander zu unterscheiden vermag. Es wäre mit einmal genug gewesen. Ich möchte noch bemerken, dass, was bisher übersehen wurde, die Schlacht auf der Rückseite des ersten Blattes der Teil einer Dakerschlacht vom Konstantinsbogen ist.

Der Graf A. Filangeri di Candia hat eine prächtige Studie über die Bildung der farnesischen Galerie in Neapel beigetragen, die von dem Abdruck aller alten Inventare, anderer dafür wichtiger Dokumente und der Abbildung von Bezeichnungen der Bilder begleitet ist. Diese Arbeit ist die beste Vorbereitung für einen wissenschaftlichen Katalog der Gemäldegalerie in Neapel. Es wäre zu wünschen, dass Filangeri selbst einen solchen für die neue Aufstellung der Bilder abfassen möchte. Er wird sich nur vor einem allzu grossen Vertrauen auf die Namengebung jener alten Inventare zu hüten haben. Auf den Tafeln, die seiner Arbeit beigegeben sind, mit Abbildungen von hervorragenden Kunstwerken der Galerie, sowie in dem sie begleitenden Texte, hat er es darin an der nötigen Vorsicht fehlen lassen. Kein Inventar der Welt wird uns überzeugen, dass

das schöne auf Tafel II wiedergegebene Porträt Paul III. von Tizian sei. Es ist eine vorzügliche, sehr charakteristische Arbeit von Paris Bordone. Es ist ebenfalls ohne Bedeutung, dass ein Inventar vom Ende des 18. Jahrhunderts Sebastians grossartiges Papstporträt (Tafel IV), das bis dahin für Alexander VI. galt, in gleicherweise unrichtig Hadrian VI. nannte. Hadrian war 63 Jahre alt, als er zur Regierung kam, hässlich, voll Runzeln, drei dicke Wülste zogen sich im Halbkreis auf jeder Seite um die Mundwinkel, die Nase war stark gebogen und hatte eine tiefe Einsattelung an der Wurzel, während der hier dargestellte schöne stolze Mann mit gerader Nase und glatten Wangen in der Blüte seiner Jahre steht. Er ist ein Italiener und zwar Clemens VII., der im Jahre 1523 45 Jahre alt den Stuhl Petri bestieg. Er trug zuerst, wie er es als Kardinal gewohnt war, auch als Papst keinen Bart. Auf dem Porträt Leo X. von Rafael ist er als bartloser Kardinal dargestellt; ein Profilporträt, eine Radirung Daniel Hopfers, bringt nach einer italienischen Vorlage den bartlosen Papst. Aber auch die Porträts, die Sebastian selbst später von Clemens VII. machte, als er schon den Bart trug, das eine, das nur den Kopf gibt, ebenfalls in Neapel, und das bekannte Porträt in Parma aus späteren Jahren, zeigen deutlich dieselbe Person, wie dieses überlebensgrosse bartlose Porträt von einer Würde ohne gleichen. Der Körper dieses Mannes war kräftiger und vollkommener als seine Seele. Mit demselben Zweifel stehen wir der Inventarnotiz gegenüber, die uns das Bild eines Geistlichen (Tafel I) mit rotem Kragen und schwarzem Käppchen als Werk des Lorenzo Lotto gibt. Mir scheint das Bild nicht einmal italienisch zu sein, von Lotto ist es gewiss nicht. Eine reich illustrirte Arbeit von Gino Fogolari macht uns mit den Werken des Cristoforo Scacco bekannt, eines Veroneser Malers aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, der auch römische Einflüsse aus dem Kreise der Nachahmer Pinturricchios erfahren hat. Er übte seine Kunst bescheidentlich im Neapolitanischen aus. Auch diese Arbeit ist gut.

J. B. Supino bespricht die Waffensammlung, die Constantino Ressman in den Bargello stiftete und bildet wichtige Stücke daraus ab; C. Ridolfi macht Mitteilung über die florentinische und Giulio Cantalamessa über die venezianische Galerie. Dieser bildet das Bild von Cima aus S. Zerman bei Feltre ab, dem er die Haut hat abziehen lassen. Die venezianische Gemeinde, klüger und besser beraten als die italienische Regierung, verbot ihm, jene Bilder, bei denen sie mitzureden hat, weiter zu misshandeln. Die ganze Welt wird es ihr danken, dass sie Herrn Cantalamessa das Handwerk gelegt hat.

Wien. Franz Wickhoff.

Kunstgeschichtliche Anzeigen.

Beiblatt der „Mittheilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung“

Redigirt von **Franz Wickhoff.**

Jahrgang 1904. **Nr. 4.**

Michelangelos Kruzifix entdeckt. Kunstchronik 15. Jahrgang, 1903—1904, Nr. 25, S. 339—400.

Ein verlornes Werk Michelangelos sei wieder aufgefunden worden, das Kruzifix aus Holz, das er in früher Jugend für den Prior von Santo Spirito geschnitzt hätte, ein Werk, das von den Zeitgenossen hoch gepriesen worden sei. Wohin war nun dieses Kruzifix gekommen, in welchen Winkel war es versteckt, bis es ein glücklicher Entdecker wieder aufgefunden hat, das ist die erste Frage. In Santo Spirito in Florenz selbst, in der Kirche für die es gemacht wurde, wird uns geantwortet, steht es hinter dem Altar auf den hohen Chorschranken, in Santo Spirito, wohin Jahr für Jahr Kunstfreunde und Kunstkenner in Scharen aus aller Herren Länder kommen, und keiner habe es als ein Werk Michelangelos erkannt. Wem verdanken wir also diese Entdeckung? Dem geheimen Hofrat Henry Thode aus Heidelberg, der selbst diese Entdeckung in der Frankfurter Zeitung bekannt gemacht hat, woraus es in die Kunstchronik überging. Der geehrte Leser verzieht den Mund, »Henry Thode, sagt er, der privilegirte Entdecker, der die Welt seit langen mit falschen Dürers, Mantegnas, Corregios etc. überschwemmt?« »»Ja derselbe«« »Der einen ganzen Band mit Bildern Dürers herausgeben, von denen jedes von anderer Hand ist, von Rheinländern, Vlämen, Italienern u. s. w.? Alle malenden Nationen sind dabei vertreten nur ein Spanier und ein Chinese fehlen bisher noch. Der kennt ja nicht nur Dürer nicht, sondern auch alle die anderen Schulen müssen ihm fremd sein, aus denen er alle die falschen Bilder ge-

fischt hat, darunter ist doch auch die italienische?“ »»Beruhige dich, strenger Leser, zuweilen findet auch ein blindes Huhn ein Körnchen, tritt nur ein in den Chor von Santo Spirito.«« Der Zweifler folgt mit Zaudern, er fürchtet nicht viel des Guten zu sehen und findet sich vor einem entzückenden Kunstwerk. In bewegten Umrissen hängt der Körper, von den Händen gehalten und weit nach vorne gefallen, so dass er sich vom Kreuze loslöst, mit nach links geworfenen Beinen, die der dritte Nagel, der durch die Füsse geht, wieder zusammen hält, eine treffliche Roccocofigur aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Jede Linie, jede Form bezeichnet diese Zeit. Das Lendentuch ist durch einen Strick gesteckt, mit kühnen Maschen, wie bei einem koketten Fahnenjunker. Der Autor mag sich selbst gesagt haben, dass diese heitere Pracht zur tiefen Trauer des Gegenstandes nicht wohl passe, und bildete als Gegengewicht das Gesicht mit hoher Stirn nach einem ernsten giottesken Typus und umrahmte es mit gedrehten Locken, die dem Zuge der Schwerkraft nicht gehorchen. Das befremdet bei dem ersten Anblick. Doch tritt man zur Seite und betrachtet das Werk im Profil, die entzückende Rückenlinie, das feine Näschen, die Dornenkrone, die wie ein zierliches Brautkränzchen auf dem Haupte liegt, so ist man wiederum von dieser Roccocofigur hingerissen, die an Zierlichkeit mit dem sächsischen Porzellane wetteifert. Einen modernen Künstler, der mit seinen Werken von Ausstellung zu Ausstellung wandern muss, immer ungewiss des Lichtes in das seine Figur kommen wird, könnte der Neid erfassen, wenn er sieht, wie hier die Anatomie zielbewusst für den düsteren Aufstellungsort gebildet ist, überall ist für scharfe Ränder gesorgt, auf denen das von oben herstreifende Licht verweilen kann, und wo die Natur solche schmale Gränzflächen nicht gibt, wie am unteren Bauchrande, wurden sie eben frei erfunden. Die ganze Figur ist voll dieses dekorativen Feinsinnes, wie er sonst in dieser Zeit mehr in der deutschen und französischen Kunst zu Hause ist, als in der italienischen. Aber da hätte ich in meiner Liebe zur Plastik des 18. Jahrhunders bald vergessen, dass Thode für seine Ansetzung um 250 Jahre zurück einen urkundlichen Beweis zu haben vorgibt. Das ist nun freilich nicht der Fall, es ist keine Urkunde vorhanden, sondern Richa erzählt 1759 in seinem Werke über die florentinischen Kirchen, dass man die Absicht habe, das Kruzifix Michaelangelos, das sich damals in der Sakristei von Santo Spirito befand, im Chor der Kirche aufzustellen. Eine Nachricht über eine Absicht ist noch lange kein Beweis für ein Geschehnis. Bileam hatte die Absicht seine Eselin zu tödten, aber das gute Tier würde noch heute leben, wenn es nur durch das Schwert, das er sich dazu wünschte, hätte umkommen können.

Warum es nicht zu dieser Aufstellung gekommen, wissen wir nicht, vielleicht hat das alte von Würmern zerfressene Holzwerk dem Transport nicht Stand gehalten. Eines beweist die Nachricht, dass der Platz des Kruzifixes im Chore damals unbesetzt war und gibt damit die ungefähre Datirung des jetzt dort aufgestellten Werkes. Um 1760, das stimmt vollkommen mit dem Stile. Man glaubt, wenn man die Zuschreibung an Michelangelo hört, ein Spassvogel habe sie gemacht. Es war aber ein unfreiwilliger.

Venedig. Franz Wickhoff.

Giorgio Vasari: Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten Bildhauer und Maler. Deutsch herausgegeben von E. Jäschke. II. Band. Die florentiner Maler des 15. Jahrhunderts. Strassburg. J. H. Ed. Heitz (Heitz und Mündel) 1904.

Eine neue Übersetzung von Vasaris Viten kommt einem wirklichen Bedürfnis entgegen. Sie kann nicht nur den »weiteren Kreisen der Gebildeten«, sondern auch dem Fachmann gute Dienste leisten. Abgesehen davon, dass es nicht allzu viele geben wird, die sich rühmen können den ganzen Vasari im Original durchgelesen zu haben, wird auch derjenige, dar des Italienischen mächtig ist, eine Übersetzung zuweilen mit Nutzen zu Rate ziehen. Vasaris Diktion ist durchaus nicht immer leicht verständlich; Einzelheiten, über die man in den langatmigen italienischen Perioden leicht hinwegliest, treten in der Übertragung deutlicher hervor. Für die noch immer ausständige Behandlung der ästhetischen und technischen Terminologie Vasaris bildet eine verständige Übertragung eine nicht zu unterschätzende Vorarbeit. Anmerkungen, die die seit der Sansoniausgabe erschienenen Korrekturen und Forschungen kurz zusammenzufassen hätten, könnten sie zu einem Nachschlagebuche machen, das jedem der sich mit der italienischen Kunst der Renaissance beschäftigt, unentbehrlich wäre. An eine neue deutsche Vasariübersetznng dürfen höhere Anforderungen gestellt werden, da die seit Jahren vergriffene, 1832 bis 1849 erschienene von Schorn eine vortreffliche Grundlage bietet. Sie ist geschmackvoll und lesbar, fügt sich aber doch dem Stile des Originals. Man müsste sie durchgängig mit dem Texte vergleichen, kleinere Versehen berichtigen, da und dort in stilistischer Hinsicht feilen, um sie allen gerechten Anforderungen entsprechend zu gestalten.

Die neue Übersetzung von Jäschke unterscheidet sich schon äusserlich von der Schornschen. Dem Titelblatte und Prospekte nach gibt sie sich als eine vollständige. Aus der Vorrede erfährt man aber, dass die drei geplanten Bände nur das Trecento sowie die Florentiner Künstler des Quattrocento umfassen werden. Ausserdem hat der Autor die von Vasari getroffene Reihenfolge der Lebensbeschreibungen umgestossen und die Viten nach Schulen geordnet, wodurch dem Prospekte zufolge die Übersichtlichkeit und Brauchbarkeit des Werkes erhöht werden soll. Beide Neuerungen muss ich als Missgriffe bezeichnen, denen schwerwiegende sachliche Bedenken entgegenstehen. Vasaris Viten sind ein Werk, das als ein einheitliches Ganze geschaffen wurde. Die Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts ist für den Aretiner nur die Vorstufe für den hohen Stil, den die Werke der Hochrenaissance ausprägen. Den Höhepunkt und Abschluss der Entwicklung bildet Michelangelo, dessen Lebensbeschreibung in der ersten Auflage am Ende der Reihe steht. Der Massstab der Beurteilung ist ganz auf diese Steigerung eingestellt; der Leser kann den Standpunkt, den der Autor einnimmt, gar nicht verstehen, wenn ihm der Schlüssel der Bewertung, die Schilderung des Cinquecento, vorenthalten wird. Auch die Ausscheidung der Biographien der ausserflorentinischen Künstler ist nicht zu billigen. Gewiss war Vasari über sie oft recht mangelhaft unterrichtet; aber die Mühe, die er daran setzte, um in der zweiten Auflage die mageren

eigenen Notizen mit Hilfe seiner auswärtigen Freunde zu erweitern, beweist, wie sehr er darnach strebte, nicht nur ein Bild der florentinischen, sondern der italienischen Kunst zu zeichnen. Oft genug ist Vasari sein Lokalpatriotismus vorgeworfen worden; wozu soll man ihm das einzige Mittel sich zu verteidigen, rauben? Ganz willkürlich aber ist die neue Einteilung nach Schulen, die Jäschke vorgenommen hat. Er trennt die Lebensbeschreibungen der Maler, Bildhauer und Architekten ohne auf den natürlichen Organismus des Werkes zu achten. Wie lebendig stellt Vasari das künstlerische Treiben in Florenz zu Beginn des XV. Jahrhuderts in der ersten Hälfte des zweiten Teiles dar. Die Biographien des Nanni di Banco, des Luca della Robbia, der Uccello, Ghiberti, Brunellesco, Donatello u. s. w. greifen alle ineinander über und ergänzen sich gegenseitig. Wer sie in ununterbrochener Reihenfolge liest, ist imstande, die Fäden, die hin und herlaufen zu verfolgen. Die Umstellung zerstört diesen Reiz vollständig. Aber davon abgesehen ist ein neuer besserer Einteilungsgrund in dem vorliegenden Bande nicht zu erkennen. Warum z. B. Fiesole zwischen Masaccio und Castagno oder Gozzoli zwischen Fra Filippo Lippi und die Peselli gestellt wurde, ist mir unerfindlich. Dazu kommt, dass die wichtige Einleitung zu dem zweiten Teile der Viten, sowie das Leben des Dello fehlt und Verocchio zu den Malern statt zu den Plastikern gerechnet wird.

Der Mangel an historischem Takt, den der Autor in der Auswahl und Anordnung beweist, macht sich auch in der Übersetzung fühlbar. Jäschke will einen selbständigen Text liefern, hat sich dabei aber nicht nur in Einzelheiten wie bei der Übertragung schwierigerer Ausdrücke recht stark an Schorn angelehnt. Daraus wäre ihm kein Vorwurf zu machen, wenn seine Abweichungen von Schorn nicht ebensoviele Verschlechterungen der Übersetzung bedeuteten. Zunächst fällt auf, dass er den Stil Vasaris ändert. Vasari schreibt lange, nicht immer übersichtliche Perioden, die mit zahlreichen Nebensätzen und Konditionalbestimmungen verbrämt sind. Der Übersetzer kann sich nicht immer wörtlich an das Original halten, weil die deutsche Syntax keine so weitgehende Ineinanderschachtelung der Sätze erlaubt, wie die italienische. Immerhin dürfen die Steigerungen, darf die charakteristische Fügung der Satzglieder nicht verloren gehen. Schorn hat mit Hilfe einer zuweilen leicht archaisirenden Ausdrucksweise diese stilistischen Eigenheiten Vasaris mit Glück nachzubilden versucht. Jäschke löst die langathmigen Perioden des Originals in lauter kurze Sätze auf, die ohne Rücksicht auf den Zusammenhang asyndetisch nebeneinander gestellt sind. Damit fallen, von einzelnen sachlichen Missverständnissen abgesehen, alle Überleitungen und Zwischenglieder, die Bedenken und Einschränkungen aus, die Vasari, so wie sie ihm während des Schreibens durch den Kopf schiessen, einfügt, ohne doch den Hauptgedanken zu verlieren. Es sind bezeichnende Unarten, die man doch nicht missen mag; denn sie verleihen seinem Stile Unmittelbarkeit und ein persönliches Gepräge, das man in den Schriften gleichzeitiger Puristen vergebens sucht. Jäschkes Übersetzung stellt in dieser Beziehung gegenüber der von Schorn einen Rückschritt dar, der leicht zu vermeiden gewesen wäre.

Aber auch in Rücksicht auf Treue und Verlässlichkeit ist Jäschke hinter seinem Vorgänger zurückgeblieben. Er wiederholt nicht nur eine

Reihe von Versehen [1]), sondern fügt noch neue Irrtümer hinzu, unter denen sich eine Reihe ärgerlicher Flüchtigkeitsfehler [2]) befinden. Schwierige Stellen wie die Schilderung der perspektivischen Kunststücke Ucellos sind bis zur Unverständlichkeit verballhornt. Die technischen und ästhetischen Kunstausdrücke, deren Übertragung gerade bei Vasari Sorgfalt und Überlegung erheischt, wenn nicht sein ästhetisches Raisonnement in der Übersetzung auf lauter allgemeine Redensarten hinauslaufen soll, sind oft nicht einmal so gut wie bei Schorn wiedergegeben [3]); selbst ganze Sätze fehlen.

Die Anmerkungen sind sehr ungleichmässig ausgefallen. Bald wird man mit ganz unerwarteten Details behelligt, bald fehlt das Nötigste. Dankenswert sind nur die leidlich vollständig gegebenen Nachrichten über die Schicksale der Bildwerke. Von den Resultaten der kunstgeschichtlichen Forschung, die das Vorwort zu verzeichnen verspricht, erfährt man recht wenig. Sie sind ebenso willkürlich ausgewählt, wie die Hinweise auf die moderne Literatur. Wenn schon die wenig bekannten Dissertationen von Waldschmidt über Andrea del Castagno und von Haberfeld über Piero di Cosimo zitirt werden mussten, so hätten auch die wichtigsten Aufsätze und Studien der wissenschaftlichen Zeitschriften, des Jahrbuches der preussischen Kunstsammlungen, des Repertoriums u. s. f. erwähnt werden können, die oft viel bedeutender sind als die Monographien. Die florentinischen Forschungen von Brockhaus, Steinmanns Werk über die sixtinische Kapelle sind vollständig übergangen!

So kann diese neue Übersetzung des Vasari nur den allerbescheidensten Ansprüchen genügen. Das ist schade, weil sie für eine Zeit den Markt für eine bessere sperren wird. Hoffentlich entschliesst sich der Autor wenigstens dazu, bei einer genauen Durchsicht der noch ausstehenden Bände alle Spuren der überhasteten Arbeitsweise zu tilgen, die dem jetzt erschienenen anhaften.

Wien, Wolfgang Kallab.

J. A. Crowe & G. B. Cavalcaselle: A history of painting in Italy, Umbria Florence and Siena from the second to the sixteenth century. Edited by Langton Douglas, assisted by S. Arthur Strong. In six Volumes illustraded London John Murray Albemarle Street 1903. 8°. Vol. I: Early Christian art XXV und 205 SS. und 44 Tafeln, Vol. II: Giotto and the Giottesques XI und 317 SS. und 51 Tafeln.

Für eine neue Originalausgabe des bekannten Buches hätte man erwarten können, dass das Wertvolle daran wäre bewahrt worden, das Über-

---

1) scende = hinaufsteigt (S. 39); nella testa del chiostro = zu Anfang des Kreuzganges (S. 40).

2) coloro = Farbe (S. 123); dove sta il sacerdote, quando si cantano le messe a sedere = wo der Priester sitzt, wenn die Messe gelesen wird (S. 26); se n'andò al vero riposo (dh. er starb) = setzte sich zur verdienten Ruhe (S. 83).

3) gagliardo = geschickt, capriccioso = wunderbar, sforzatissime attitudini = gewaltige Stellungen. Masolino schreibt Vasari nicht „hohen Geist“, sondern treffliche Anlagen (buonissimo ingegno) zu; in dem Leben der Pollajuoli wird von geschmolzenen statt von geschmelzten Silberarbeiten gesprochen etc. etc.

flüssige jedoch völlig über Bord geworfen. Das Wertvolle daran ist die Sammlung, Beschreibung und Beurteilung der Bilder des 13., 14. und 15. Jahrhunderts durch Cavalcaselle, das wertlose der Brei, den der kritiklose Crowe darum gestrichen. Das ganze Werk wäre dadurch auf ein Zehntel seines Umfanges gebracht worden, ein einziger mässiger Band hätte vollauf genügt und die Zeit bis zum 13. Jahrhundert, d. h. der erste Band hätte gänzlich wegfallen können. Für das Quattrocento und den Beginn des Cinquecento ist diese Arbeit eigentlich schon gemacht in der ausgezeichneten Bearbeitung der englischen Ausgabe der Kugler'schen Geschichte der Malerei durch Sir Henry Layard, den berühmten gelehrten Entdecker von Niniveh, der, wenn auch im Fache der Kunstgeschichte neu, doch zu dieser Arbeit, die er auf Grund der Forschungen Morellis unternahm und wozu er Aufzeichnungen Morellis benützen konnte, seine wissenschaftliche Erfahrung mitbrachte und daher weit entfernt von der dilettantischen Art Crowes war. Das Buch wird von den jüngeren deutschen Arbeitern auf diesem Gebiete zu wenig eingesehen. Von den gegenwärtigen Herausgebern ist leider der, der Kunstverständnis besass, Arthur Strong, gestorben, ehe er sich ernstlich beteiligen konnte; Douglas ist auf die Bedingungen des Hinterbliebenen Crowes und Cavalcaselles eingegangen, nicht nur den ganzen alten Text unverändert abzudrucken, sondern auch Crowes Änderungen und Anmerkungen, die er sich inzwischen aufgezeichnet, anzufügen und seine eigenen Anmerkungen (mit einem Sternchen versehen, um sie zu unterscheiden) unter dem Text abzudrucken. Dafür ist zwar die inzwischen erschienene Literatur reichlich benützt, aber der alte kritiklose Quark blieb stehen. Es sieht sehr buntscheckig aus, wenn in den Anmerkungen dem Texte, wie es nicht anders sein kann, widersprochen wird. Mein Name wird für die Behauptung zitirt, die Madonna Rucellai sei von Duccio. Da muss ich lebhaft widersprechen. Ich habe es nie bezweifelt, dass sie von Cimabue sei, und nur gezeigt, dass dieser ganz in den Spuren Duccios wandle, seiner künstlerischen Erziehung nach also ein Sienese sei. Dem ersten Bande gehen kurze Biographien Crowes und Cavalcaselles voraus, in denen alles Wesentliche falsch ist. Crowe wird als Kenner geschildert, der Morellis Methode vor Morelli entdeckte etc. Diese Biographien sind überhaupt voll versteckter Spitzen gegen den verstorbenen Herrn Senator und den lebenden Herrn Berenson. Freilich Morelli und Berenson würden sich zu einer neuen Ausgabe des Werkes unter solchen Bedingungen nicht hergegeben haben.

Venedig. Franz Wickhoff.

Heinrich Brockhaus. Forschungen über Florentiner Kunstwerke. Mit 13 Tafeln und 43 Textabbildungen. Leipzig. F. A. Brockhaus. 1902. IX und 139 S.

Die Kunstgeschichte Italiens übt noch immer eine starke Anziehungskraft auf nordische Historiker aus. Allerdings, wenige bleiben lange genug in dem fremden Lande um in dauernder Betrachtung und emsiger Arbeit in den Archiven und Bibliotheken die Werke vergangener Kunst zum

Sprechen zu bringen; die meisten haben den Kopf voll von Handbuchsweisheit und anerzogenen Paradigmen und sind gar nicht im Stande die Eindrücke, die sich ihnen bieten, rein aufzufassen und zu lebendiger historischer Erkenntnis auszuweiten; in hastiger Fahrt raffen sie das wenige zusammen, was handläufiger Auffassung nach zu einer wissenschaftlichen „Entdeckung“ genügt. In welch engem Kreise von Tatsachen sich diese täglich mehr anschwellende Durchschnittsliteratur bewegt, lehren die in dem vorliegenden Bande vereinigten vier Aufsätze von Heinrich Brockhaus, die als Vorbilder kunst- und kulturhistorischer Detailuntersuchungen gelten können. Verschiedenartige Probleme behandeln sie von verschiedenartigen Gesichtspunkten aus; was sie verknüpft, ist die Genauigkeit und Nettigkeit der Arbeit im Kleinen wie im Grossen, die auf einer erschöpfenden Ausnutzung der archivalischen und literarischen Quellen beruht und sich mit einer besonnenen von ästhetischer Pedanterie und kleinlicher Dokumentenkrämerei gleichweit entfernten Betrachtung der Denkmäler paart.

Die erste Untersuchung behandelt die Paradiesestür Lorenzo Ghibertis. Niemand hat sich noch eingehend mit der Entstehungsgeschichte dieses allgemein bekannten und gerühmten Meisterwerkes beschäftigt. Ihre Grundlage bildet ein schon von Gregori und Patch (1773) und vollständiger von Eug. Müntz (Les archives des arts; premiere serie Paris 1890) veröffentlichter Auszug aus dem bisher verschollenen Rechnungsbuche, das im Auftrage der Arte dei Mercatanti di Calimala (welcher die Opera von S. Giovanni unterstand) über die für die Herstellung der beiden Türen Ghibertis notwendigen Ausgaben geführt wurde. Zu diesen bekannten Quellen kommt als wichtige Ergänzung eine Reihe von Nachrichten, die Brockhaus aus den Beratungsprotokollen der Konsuln der genannten Zunft und aus den reichhaltigen Aktenauszügen des Senators Carlo Strozzi im Staatsarchive zu Florenz gesammelt hat; sie werden in einem Anhang teils im Wortlaute, teils in Regesten mitgeteilt. Verknüpfen wir das Bekannte mit dem Neuen, so ergeben sich folgende Etappen der Entstehungsgeschichte: Eine von der Arte de' Mercatanti di Calimala eingesetzte Kommission unter dem Vorsitze des Niccolo da Uzzano betraute am 2. Januar 1425 Ghiberti mit der Herstellung der Tür. Sie sollte wie die eben vollendete 28 Felder in sieben übereinander angeordneten Reihen enthalten. Leonardo Bruni, der gelehrte Staatskanzler der Republik, war ersucht worden 20 Historien und 8 Propheten aus dem alten Testamente auszuwählen. Sein Vorschlag sowie der Brief an die Kommission, der ihn begleitete, haben sich erhalten. Bruni kennt den Künster, der nach seinen Angaben schaffen soll, nicht; er fordert von ihm Vertrautheit mit dem Stoffe und Geschmack, damit er in der Wahl der darzustellenden Personen und Szenen sowie in ihrer künstlerischen Ausstattung nicht fehlgreife und wünscht während der Dauer der Arbeit mit ihm in Fühlung zu bleiben. Brunis Vorschlag kam in seiner ursprünglichen Form nicht zur Ausführung. Man einigte sich zunächst auf eine Einteilung der Tür in 24 Felder, bei denen die Breite der der alten gleich blieb und nur die Höhe vermehrt wurde; zweifelhaft ist, ob jetzt schon die Propheten aus den Feldern in das Rahmenwerk verwiesen wurden, eine Anordnung für die das Taufbecken in S. Giovanni zu Siena als Beispiel dienen konnte, für das Ghiberti während

der Jahre 1417 bis 1427 beschäftigt war[1]). Das bisher unbeachtete Schema der Einteilung hat sich auf der Rückseite der Tür erhalten. Die Änderung muss vor 1429 beschlossen worden sein, da die Opera von S. Giovanni in diesem Jahre ein Depot im Betrage von 1800 Gulden zum Ankauf von Metall für den Guss des telaio verwendet. Die einzelnen Felder enthielten, so wie es in Brunis Vorschlag vorgesehen war, nur je eine Szene und Brockhaus weist sehr hübsch darauf hin, wie man die einzelnen Kompositionen aus den später ausgeführten Reliefs auslösen kann. Aber auch die neue Anordnung befriedigte nicht und Ghiberti entschloss sich zu einer weitgehenden Reduktion der Bildfelder. Künstlerische Erwägungen bedingen diese Vereinfachung. Statt der ermüdenden Kette von 20 einzelnen Szenen, wo die Erzählung wie z. B. auf dem Entwurfe Brunis oft von einer Reihe in die andere übergreifen musste, nur 8 grosse Tafeln, von denen jede eine innerlich geschlossene Gruppe von Ereignissen vorführt. Die Darstellung gewinnt schon durch die Steigerung der räumlichen Ausdehnung der Pläne und Einzelfiguren an Klarheit und Verständlichkeit. Erst jetzt konnte der Künstler alle die ihm eigentümlichen Gaben entwickeln: die Kunst verschiedene Szenen in einem Raume übersichtlich zu gruppiren, seine ungemeine Kenntnis der Perspektive, sein Geschick in der Abstufung des Reliefs von fast runden Freifiguren bis zu der nur durch die zarteste Erhebung des Grundes unterstützten Hintergrundszeichnung. Wann diese Änderung stattgefunden hat, lässt sich nur mehr ungefähr feststellen; aus den Strozzischen Spoglien hat Brockhaus die Nachricht herausgeholt, dass am 4. April 1436 10 Historien und 24 Friesstücke gegossen waren und Lorenzo, sein Sohn Vettorio und Michelozzo di Bartolomeo (andere Hilfsarbeiter treten in den folgenden Jahren hinzu) mit der Ziselirung begonnen hatten. Von da ab verlangsamt sich das Tempo der Arbeit. Am 24. Juni 1443 waren noch vier Reliefs zu vollenden; sie sollten in drei Jahren fertig sein. Ausserdem war aber noch das Rahmenwerk der Türe und die Umrahmung des Portals zu machen. Mit der letzteren bringt der Verfasser in glücklicher Weise die Aufnahme des Benozzo Gozzoli in die Werkstatt in Zusammenhang (Vertrag vom 24. Jänner 1444); er war dazu berufen die Naturstudien für die Festons mit den Vögeln zu zeichnen. Allerdings besass Ghiberti selbst solche Studien; ob die charte delli ucielli, die er dem Goldschmied Ghoro di ser Neroccio geliehen hatte und am 16. April 1425 durch Giovanni Turini einfordert, von seiner Hand sind, bleibe dahin gestellt[2]). Nach vier Jahren kam die Arbeit an dem Rahmenwerk in Fluss, nachdem man in der Zwischenzeit grössere Mengen von Bronze in Brügge eingekauft hatte. Aus dem am 24. Jänner 1448 mit Lorenzo und Vettorio geschlossenem Vertrage erfährt man, dass die seit 1436 im Rohguss vorhandenen 24 Stücke der Einrahmung mit den Statuetten noch der Ziselirung bedurften, die

---

[1]) Es mag hier auf eine Stelle jenes undatirten nach dem 31. Mai 1427 anzusetzenden Briefes Ghibertis an den operaio des Domes von Siena hingewiesen werden, der die Vollendung der Reliefs meldet: Ancor tolsi a far colle dette storie, figure quatro: d' esse non si fece merchato: se vi contentate io le faccia, farolle volentieri in brieve tempo (Milanesi Doc. per la storia dell' arte Senese II, 124).

[2]) Milanesi l. c. II, 120.

24 Köpfe sowie das ganze Rahmengerüst noch zu modelliren und zu giessen waren; über letztere war schon seit einem halben Jahre verhandelt worden. Um den vermehrten Anforderungen, die an die Werkstatt gestellt wurden, zu entsprechen, werden ausser dem Goldschmied Bernardo Cennini noch drei dorpellatores für untergeordnete Arbeiten aufgenommen. Finanzielle Schwierigkeiten hindern bald darauf den Fortgang. Am 2. April 1452 endlich wird die Vergoldung Lorenzo und Vettorio übertragen, am 13. Juli der Beschluss gefasst, die Tür stante la sua bellezza in dem Portal gegenüber S. Maria del Fiore aufzustellen.

Manche Daten der Entstehungsgeschichte waren schon früher bekannt. Neu ist der wichtige Nachweis einer doppelten Änderung des Planes, die uns eine unerwartete Einsicht in die stilistische Entwicklung Ghibertis während der Arbeit gestattet. Brockhaus bemerkt sehr richtig, dass die erste, der Übergang von 28 auf 24 Felder wohl unter dem Einfluss der Reliefs für den Sieneser Taufbrunnen erfolgte, die erst am 30. Oktober 1427 abgeliefert wurden. Diese beiden Relieftafeln markieren einen bedeutsamen Einschnitt in der Schaffensweise des Künstlers. Die Erzählung ist nicht mehr so knapp wie auf der ersten Türe; die Zahl der Personen, die an der dargestellten Handlung teilnehmen, wird grösser; im Zusammenhang damit stehen die Versuche perspektivischer Gruppierung, stärkerer Abstufung der Raumschichten im Relief und die Ausgestaltung des Hintergrundes. Die Reliefs der zweiten Tür entwickeln diese Tendenzen. Wir wissen nicht, ob sie nach dem ersten Entwurfe dieselbe aus dem Vierpass und dem übereck gestellten Quadrate zusammengesetzte Rahmung erhalten sollten die der Entfaltung der Kompositionen auf der ersten Türe empfindliche Schranken setzt; in dem Übergang zu dem rechteckigen Format, gleichviel ob er im ersten oder zweisten Entwurfe geschah, äussert sich die Einwirkung der Sieneser Arbeiten. Brockhaus nimmt an, dass die Modelle der Reliefs nach dem zweiten Plane für die ganze Tür hergestellt und bei der neuen Umgestaltung benützt wurden. Solange nicht nähere urkundliche Nachweisungen vorliegen, wird hierüber keine Gewissheit zu erlangen sein. Sieht man aber die Reliefs auf das Kriterium, das der Verfasser selbst angegeben hat, die Zusammensetzung aus einzelnen ursprünglich für ein kleineres Feld bestimmten Gruppen an, so wird man dies nur für die vier obersten Felder annehmen können. Diese zerfallen wirklich in einzelne geschlossene Szenen, die ungemein geschickt, ohne sich zu überschneiden oder zu decken, in die Landschaft gestellt sind. Aber schon bei der Sündflut bemerkt man ein grosses, den ganzen Raum füllendes Hintergrundsmotiv und die folgenden Tafeln von der Geschichte des Josef an weisen so einheitliche Konzeptionen auf, dass man sie nicht mehr aus kleineren, die einzelnen Gruppen befassenden Skizzen entstanden denken kann. Der Künstler scheint mitten in der Arbeit das Format gefunden zu haben, das seinem Talent am gemässesten war.

An die Schilderung der Entstehungsgeschichte, die zum Teile in die Regesten verwiesen ist, knüpft der Verfasser eine Reihe treffender Beobachtungen, von denen nur die wichtigsten erwähnt werden mögen. So weist er in dem salomonischen Tempel auf dem letzten Relief ein idealisirtes Abbild des Florentiner Domes nach und verfolgt in einem Exkurse die Darstellungen des ersten bei Perugino, Pinturicchio, Raphael bis zu Bra-

mantes Tempelchen in S. Pietro in Montorio zu Rom. Sie lehnen sich in sehr freier Weise an den Felsendom in Jerusalem oder wie auf Ghirlandajos Fresko der Capella Vespucci (Ognissanti, Florenz) an byzantinische Kuppelkirchen an. Die Frage, auf welchem Wege Abbildungen des Felsendomes, den man für einen Umbau des salomonischen Tempels hielt, in das Abendland gedrungen sind, wäre wohl einer näheren Untersuchung wert; sie finden sich schon auf frühen flandrischen Bildern[1]), von wo aus sie wohl ihren Weg zu Ghirlandajo gefunden haben dürften und kommen noch auf Werken die man mit Hendrik Bles bezeichnet[2]), ja noch bei Peter Breughel d. ä.[3]) vor. Durchaus überzeugend ist die Nachweisung von Ghibertis Selbstbildnis auf der ersten Türe. Auch die Bemerkungen über die mannigfaltigen Nachwirkungen der Reliefs in der florentinischen Kunst verdienen Beachtung; sie lassen sich noch auf den Türen des Jacopo Sansovino (Sakristei von S. Marco, Venedig) und Vincenzo Danti (Bargello Florenz) verfolgen.

Die zweite Studie „die Hauskapelle der Medici“ geht von der Erklärung des Bildes aus, das Filippo Lippi für den Altar des kleinen Heiligtums geschaffen hat und das sich jetzt im königlichen Museum zu Berlin befindet. Ein dem hl. Bernhard von Clairvaux zugeschriebener Hymnus (Summe summi tu Patris unice) gab dem Maler die Anregung zu einer Ausgestaltung der Szene, die von der üblichen Fassung abweicht. Die goldigen Flammen welche von dem Kinde zu Gottvater emporzüngeln (verum lumen de vero lumine), die Einführung Gottvaters, das Bächlein sowie eine Reihe kleinerer Züge wie die Axt, das Abzeichen der Baumeiser, Steinmetzen und Zimmerleute, die hier auf den mundi faber et rector fabricae hindeutet, lassen sich auf das lateinische Gedicht zurückführen, dessen Verfasser im Hintergrunde des Bildes in stiller Anbetung dargestellt ist. Für den Gegenstang der Fresken Gozzolis bot die Prosa de nativitate Domini, der Nachgesang des Hymnus Anhaltspunkte; ihr sind Motive für die Darstellungen der Altarwand wie der treue Engelchor (Laetabundus exsultet fidelis chorus: Alleluia), die Landschaft mit den ragenden Zedern (Cedrus alta Libani conformatur hyssopo valle nostra) entnommen. So hat nicht nur die Gestaltungskraft der Maler, sondern auch die Phantasie des Dichters, der Geschmack des Auftraggebers der sie auf dieses Vorbild hingewiesen, an der wundersamen Weihnachtsstimmung das Bildes und der ganzen Kapelle mitgeschaffen. Weitverbreitete Weihnachtslieder der Schwiegertochter Cosimos, Lucrezia, zahlreiche freie Nachbildungen des Altarbildes in Malerei und Terrakottaplastik zeigen, wie volkstümlich diese Schöpfung in Florenz geworden ist.

Der dritte Aufsatz begleitet gute Abbildungen nach Andrea del Castagnos Fresken aus der Hieronymuskapelle in der SS. Anunziata in Florenz. Die Freilegung dieses bedeutenden Werkes ist ein schöner Erfolg

---

[1]) Hubert van Eyck (nach Dvořak Kopie nach Jan van Eyck): Die drei Frauen am Grabe (Richmond, Sir Fr. Cook). R. v. d. Weyden: Der Gekreuzigte mit Maria und Johannes (Wien, Kais. Gemäldegall. Nr. 634). Memling: Kreuzigung (Paris Louvre). Verschiedene byzantinische Kuppelkirchen auf den sieben Freuden Mariä von Memling (München Pinakothek).

[2]) Wien, Kais. Gemäldegall. Nr. 667 und 671.

[3]) Kreuztragung: Wien, Kais. Gemäldegall. Nr. 712.

des florentinischen Institutes und seines Leiters. Die hieratischen Formen des Devotionsbildes die Masaccios Trinitätsfresko in S. Maria Novella zu klassisch angehauchter Monumentalität steigert, werden hier von einem stürmischen Künstler durchbrochen, der resolut auf seine Effekte losgeht. In der massiven Körperlichkeit der Gestalten, in ihren Bewegungen und Affekten kommt das zur Geltung, was Vasari terribile nennt. Der Gekreuzigte, der Hauptrichtung seines Körpers nach fast normal auf die Bildfläche gestellt, scheint auf die unten stehenden Heiligen herabzustürzen. Die Verkürzung des Aktes gegen die Füsse zu ist mit rücksichtsloser Richtigkeit durchgeführt; kaum dass sich der Maler dazu versteht, die Partien von dem Gürtel abwärts durch zwei Engelsköpfe zu verdecken. Der hl. Hieronymus, secco e raso (Vasari ed. Milanai II 671) mit erloschenem Auge und zahnlosem, müde herabfallenden Unterkiefer hat den Ausdruck eines keifenden Querulanten. Die Ausführung geht überall auf bestimmte derbe Wirkungen, die dem Maler in der Hand liegen. Die Verkürzung des Christuskörpers und der linken Hand des Hieronymus ist allerdings virtuos durchgeführt, der Aufbau dagegen kunstlos. Mit einfachen Mitteln wird die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Mittelachse des Bildes konzentrirt; nur die Verkürzung einzelner Formen erzeugt Raumwerte. Details wie die Anatomie des Hieronymus sind nur ungefähr skizzirt oder wie die zusammengeknüllten Gewänder mit auffälliger Vernachlässigung behandelt. So lernen wir hier das Stadium des naturalistischen Stiles kennen, wo er in Manier überzugehen im Begriffe war. Auch wenn man nicht auf Grund urkundlicher Daten wüsste, dass das Fresko etwa um 1455 gemalt wurde, müsste man es der Spätzeit des Meisters zuweisen.

Die Veranlassung zu der vierten Studie »das Familienbild der Vespucci von Ghirlandajo in der Kirche Ognissanti« bot die Frage nach dem Bildnis des Amerigo Vespucci. Vasari führt die Fresken der Capella Vespucci als die ersten Versuche Domenicos in der Malerei an und fügt in der zweiten Auflage der Viten hinzu, dass sie das Bildnis des Amerigo »che fece le navigazioni nelle Indie« enthielten. Letztere Angabe wurde nie angezweifelt. Dass Vasari über das Bildnis des Entdeckers gut unterrichtet sei, durfte man als wahrscheinlich annehmen; hatte er doch in seiner Jugend drei Jahre im Hause des Niccolo Vespucci am Ponte Vecchio verbracht, der ihm vier Jahre später, als er in die Dienste des Kardinals Hippolyt Medici einzutreten suchte, mit Empfehlungen den Weg ebnen half, wofür ihm Vasari in einem überschwänglichen Briefe dankte. Die Bildnisse Amerigos die wir ausser dem Fresko besitzen, gehen denn auch alle auf dieses zurück, nehmen aber infolge der unbestimmten Angabe Vasaris verschiedene Köpfe desselben zum Vorbild.

Wer also das Bildnis des Entdeckers zu bestimmen versuchen will, muss andere Erkentnisquellen heranziehen. Brockhaus gelangt durch die Untersuchung der Familiengeschichte der Vespucci zu überraschenden Resultaten. Von den drei Linien der Familie, die während des 15. Jahrhunderts in Florenz zu Ansehen gelangten, besassen zwei, die des Bankiers Giuliano und die des Staatskanzlers Ser Amerigo in der Kirche Ognissanti seit 1470 ein Erbbegräbnis. Nicht die damals lebenden, sondern die verstorbenen Mitglieder der Familie sind unten dem Mantel der Madonna della Misericordia dargestellt, wie sich aus dem Vergleich des Bildes mit

dem Stammbaume ergiebt. Der zur Zeit der Entstehung des Freskos etwa 26jährige Entdecker befindet sich somit überhaupt nicht darauf; er weilte damals als Begleiter eines Verwandten, des Gesandten Messer Guidantonio Vespucci, in Frankreich. Die Person, die Stradanus für den Stich des Adrian Collaert abbildete, ist allerdings ein Amerigo Vespucci, aber nicht der 1454 geborene Entdecker. sondern sein Grossvater, der von 1434 bis 1470 das Amt eines Staatskanzlers neben Lionardo Bruni bekleidet hatte. Mit diesem negativen Ergebnis hat sich aber Brockhaus nicht begnügt. Er identifizirt die Bildnisse auf dem Fresko; ungezwungen schliesst sich daran die knappe Erzählung der Schicksale, welche die verschiedenen Familienmitglieder erlitten hatten. Um 1480 ist das Fresko entstanden; eine verheerende Epidemie herrschte damals in der Stadt und raffte in vier Jahren die Linie des Bartolomeo Vespucci (eines Bruders von Amerigos Vater Ser Nastagio) bis auf ein Knäblein hinweg. Die Stimmung dieser bedrängten Zeit gibt Ghirlandajos Madonna della Misericordia wieder. Ein Exkurs verbreitet sich über die in Florenz bestehenden Misericordienbrüderschaften, denen mehrere Vespucci angehört haben und über die Darstellungsweise der Mutter der Barmherzigkeit in der Malerei und Plastik der florentinischen Frührenaissance. Der Verfassen geht dann auf die beiden Kirchenväter von Dom. Ghirlandajo und Botticelli in Ognissanti ein, die einem anderen Mitgliede der Familie, dem späteren Dompropst und Dominikaner Giorgio Antonio Vespucci, ihre Entstehung verdanken und zeigt, wie diese beiden Fresken sowohl in der Auffassung als im Detail die Lebensstimmung ihres Stifters, seine Vorliebe für gelehrte Tätigkeit in der stillen Studierstube wiederspiegeln. Beiträge zur Familiengeschichte der Vespucci, Nachrichten über ihre Grabstätten und ihr Wappen, eine sorgfältige Zusammenstellung der Bildnisse der verschiedenen Familienmitglieder in der die neuen Mitteilungen über die Bildnisse des Simonetta auch weitere Kreise interessiren werden, beschliessen die ergebnisreiche Untersuchung.

Man wird das Buch nicht ohne das aufrichtige Gefühl des Dankes gegen den Verfasser aus der Hand legen können. Welche Probleme er auch berührt, überall bietet er gesicherte Auskunft und abgeschlossene Forschungen. Besonders dankenswert ist es, dass er die Mühe nicht gescheut hat, die in Florenz so reichhaltigen archivalischen Hilfsmittel in vollem Umfange zu der Exegere der Denkmäler heranzuziehen; eine Menge von urkundlichem Material hat er in der bescheidensten und unauffälligsten Form in den Anmerkungen und Anhängen verarbeitet. Weil sich seine Erudition auf ein Spezialgebiet beschränkt, so geben seine Arbeiten weit mehr als die Beantwortung der Hauptfrage. Darin, dass die einzelnen Probleme ohne die Krücken abstrakter Deduktionen in engem Zusammenhange mit der Kultur- und Geistesgeschichte der Renaissance behandelt werden, möchte ich den besonderen Vorzug dieser florentinischen Forschungen erblicken.

Wien. Wolfgang Kallab.

Sidney Colvin: Selected drawings from old masters in the university galeries and in the library at Christ Church Oxford. Part I & II. Chosen and described by S. C. M. A. Keeper of prints and drawings in british museum. Oxford: att the Clarendon press, London: Henry Frowda, 1904. Gr. Fol. 20 und 20 Tafeln mit Text.

Die beiden ersten Mappen der Auswahl von Handzeichnungen aus der wichtigen Sammlung im Christ Church College in Oxford liegen nun vor. Es sind vorzügliche Faksimiles, die dem kunstliebenden Publikum eine gute Vorstellung von diesen ausserordentlichen Schätzen geben können. Die ersten Meister aller Schulen sind mit Hauptblättern vertreten. Wenn davon auch einige sehr bekannte sind, so durften sie ihrer Bedeutung wegen in dieser Sammlung nicht fehlen. Die beiden ersten Mappen enthalten neun Zeichnungen von Lionardo, vier von Michel Angelo, drei von Raffaello, zwei von Correggio, je drei von Rubens und Rembrandt und eine von Dürer. Es ist das Blatt mit einem Grabmalentwurf für Peter Fischer, von dem in Florenz und Berlin Kopien liegen. Lippmann hat in seiner Publikation der Zeichnungen Dürers auch eine Reihe von Blättern aufgenommen, worauf in flüchtigen Zügen das Monogramm Dürers von fremder Hand eingetragen ist. Sie stimmen in der Formengebung unter sich überein und auch das Monogramm ist auf allen von ein und derselben Hand. Ludwig Justi hat sie für die genialsten Zeichnungen aus Dürers Jugend erklärt. Diese Hypothese bedarf jedenfalls erneuerter Nachprüfung. Ein hier veröffentlichtes Blatt (II 1.) mit Darstellung der Freuden des Landlebens, das in diese Reihe gehört, mag dazu neuerlich auffordern.

Von anderen Deutschen ist je ein Blatt von Schongauer, vom alten Holbein und von Grünewald gebracht, jedes unbestreitbar echt und von eigener Bedeutung.

Alle Blätter hat Colvin mit eingehenden Bemerkungen begleitet, die besonders bei den Allegorien Lionardos viele Belehrung bietet und in das Innenleben des Künstlers einführen. Den Zeichnungen Raffaels ist eine ältere Kopie eines der Blätter beigegeben, und wenn sie auch keineswegs, wie der Herausgeber meint, von der Hand Francesco Pennis ist, ist sie doch sehr unterrichtend. Die beiden Zeichnungen Correggios enthalten frühe Entwürfe für die Ausmalung der Domkuppel. Correggios Zeichnungen sind nie zusammenhängend untersucht worden, denn was Corrado Ricci darüber bringt, ist unvollständig und falsch.

Von Sebastiano aus Venedig sind zwei Zeichnungen wiedergegeben. Aber auch eine dritte Zeichnung (II 11.), die Colvin dem Michelangelo zuschreibt, die sich auf der Rückseite eines der schon erwähnten Blätter befindet, das Studium eines rechten Beines, ist von Sebastian. Sie kann wichtig werden für die Betrachtung der anatomischen Bemühungen Sebastians und die Kenntnis Sebastians weiter fördern, um die sich Mr. Beronson und der Berichterstatter, wie Colvin freundlich hervorhebt, schon bemüht haben. Noch ein zweiter Venezianer, Vittorio Carpaccio, ist mit einem guten Kopfe vertreten. Die zweite sehr merkwürdige Zeichnung, die ihm hier beigelegt wird, eine Kreuzerhöhung in weiter Landschaft, wobei alle die zahlreichen Figuren nackt skizzirt sind, eine grosse Selten-

heit am Ende des Quattrocento, ist gar nicht venezianisch, sondern sie ist lombardisch. Doch scheint mir gerade darin das grosse Verdienst dieser Publikation zu liegen, dass Colvin neben den Werken der grossen Meister eine Reihe von Zeichnungen bringt, die zur Diskussion anregen und dadurch fördernd wirken. Es wäre nur zu wünschen, dass er alle Blätter dieser Art aus dem 14. und 15. Jahrhundert brächte, an denen die Sammlung so reich ist. Auch Blätter aus der Schule grosser Meister, wie den Hercules nach Mantegna, den er sehr gut beobachtend mit einem Stiche des Giovanni Antonio da Brescia in Verbindung bringt. Ein Jünglingkopf, der von Sodoma sein soll (I 9.), scheint mir zu stark überarbeitet, als dass noch ein bestimmtes Urteil über ihn erlaubt wäre[1]). Ganz wegbleiben hätten die beiden Blätter von Claude bleiben können, der in England einmal für einen grossen Künstler gehalten wurde, diese Zeit ist aber längst vorbei. Auch die Ansicht von Amsterdam von Abraham Furnerius ist nur eine Rarität ohne künstlerischen Wert. Hingegen sind zwei Blätter von van Dyck und eines von Paul Patter ganz hervorragend. Das Allerbeste sparte ich auf den Schluss, einen Kopf unserer lieben Frau in schwarzer Kreide von dem zartesten Helldunkel und sinnigstem Ausdrucke, Montagna zugeteilt. Er ist aber unzweifelhaft von Giorgione, gehört in eine Reihe mit dem Christus in San Rocco, mit dem Knaben in Hampton-Court und mit dem jüngst gereinigten David in Wien. Da der Kopf der Venus in Dresden von Tizian vollendet wurde, der der Jungfrau in Castelfranco durch Restauration verdorben und der auf dem Bilde bei Giovanelli ganz klein ist, so ist diese Zeichnung das einzige Werk, das uns Giorgiones weibliches Ideal vollkommen wiedergibt. Es ist eine Zeichnung, die an Wert alle anderen übertrifft. Das war eine glückliche Wahl, für die wir Colvin besonders Dank sagen wollen.

Bei Publikationen von Zeichnungen sowie von Gemälden ist die Mitteilung der alten Zuschreibungen in Inventaren und Katalogen wissenschaftlich unerlässlich. In England verbreitet sich seit einiger Zeit der schlechte Brauch, solche Angaben wegzulassen und nichts als die Vermutungen der Herausgeber zu bringen. Ich glaube, Berenson hat mit der ersten Ausgabe seines Lotto das üble Beispiel gegeben, jedenfalls hat er am meisten zur Verbreitung dieses anmasslichen Unfuges beigetragen. Colvin ahmt ihm in dieser Publikation darin nach. Wir bitten Mr. Colvin dringlich, in den nächsten Mappen die alten Bezeichnungen, Aufschriften etc. der Zeichnungen mitzuteilen und sie für die beiden schon erschienenen Lieferungen nachzutragen.

Venedig. Franz Wickhoff.

---

[1]) Anch über ein Mal bei Levy, dem Costa zugeschrieben, erlaube ich mir, wo mir alles Material zur Vergleichung fehlt kein besimmtes Urteil, jedenfalls gehört es einem Bolognesen an, der um eine Generation jünger ist, vielleicht Amico Aspertini.

Georg Gronau, Tizian, London: Duckworth and Co., New York: Charles Scribner's Sons, 1904. 8°. XV und 322 SS. und 50 Tafeln mit Zinkos.

Tizian, des Meisters Gemälde in 200 Abbildungen. Mit einer biographischen Einleitung von Dr. Oskar Fischel. Stuttgart und Leipzig, Deutsche Verlagsanstalt, 1904. (Dritter Band der Klassiker der Kunst in Gesammtausgaben). 4°. XXX und 207 Seiten mit 228 Zinkos.

Georg Gronau hat seine Biographie Tizians in englischer Übersetzung erscheinen lassen; sie ist bedeutend an Umfang gewachsen und wurde mit guten Abbildungen versehen. Der Autor beklagt sich in der Vorrede mit Recht, dass sein Werk als ein blosser Auszug aus Crowe und Cavalcaselles Tizian bezeichnet wurde, denn, wenn er sich auch auf dieses bekannte Werk stütze, beruhe sein Buch doch auf selbständiger Durcharbeitung des Materiales. Für die englische Ausgabe wurde die inzwischen erschienene Literatur benützt, sowie eigene selbständige archivalische Studien und Mitteilungen des allen Forschern hilfreich entgegenkommenden Dr. Ludwig. Eine wertvolle Zugabe ist ein kritisches Verzeichnis der Werke Tizians nach ihren Aufbewahrungsorten. Der Autor verspricht, es zu einem Corpus Titiani Operum umzugestalten.

Die folgenden Bemerkungen mögen als nichts anderes betrachtet werden, als als Vorschläge für Einzelnheiten in diesem Corpus, das eine wichtige Bereicherung der Kunstwissenschaft zu werden verspricht. Um den ruhigen Fluss seiner historischen Darstellung nicht unterbrechen zu müssen, hat Gronau die Nachrichten über Tizians Privatleben und die Besprechung seiner Technik in zwei gesonderten Kapiteln nicht zu seinem Vorteile an den Schluss des Buches gestellt. Bei dem ersten davon ist ihm ein sonderbarer Irrtum mituntergelaufen. Karl Justi hatte in seinem Velasquez die Stimmung des kunstverständigen Publikums dem Naturalismus gegenüber in Form eines Gespräches geschildert. Diesen geistvollen Scherz des berühmten Schriftstellers hat Gronau missverstanden. Er benützt dieses von Justi erfundene Gespräch als eine Quelle für das Leben Tizians. Justi darf es freuen so wunderbar den Ton der Zeit getroffen zu haben, dass er selbst einen Geschichtsforscher täuschte. Für eine künftige Ausgabe des vortrefflichen Buches, die nicht ausbleiben kann, wird es sich empfehlen, den Inhalt dieser beiden Kapitel in die geschichtliche Darstellung aufzunehmen. Hätte der Autor an rechter Stelle die Technik der Jugendwerke Tizians untersucht, so wäre es ihm nicht entgangen, dass der Einschnitt in der Entwicklung der venezianischen Malerei nicht, wie er annimmt, zwischen Gian Bellin und Giorgione liegt, sondern zwischen Giorgione und Tizian. An wiederholten Stellen nennt er Tizian einen Freund Giorgiones. Nichts berechtigt zu dieser Annahme. Am Fondaco dei Tedeschi war dem Giorgione die Wand gegen den grossen Kanal in Auftrag gegeben worden, Tizian eine Wand der Landseite, von gemeinsamer Arbeit ist nirgends die Rede. Bei Giorgiones Tode fanden sich mehrere unvollendete Bilder vor; wenn nun der eine Auftraggeber sein

Bild von Sebastian, der andere seines von Tizian vollenden liess, so handelt es sich wieder nicht um eine gemeinsame Arbeit. Wir besitzen eine einzige zeitgenössische Angabe über das Verhältnis von Tizian zu Giorgione. Dolce erzählt von der Schadenfreude Tizians, wenn ein schlecht unterrichteter Kunstfreund Giorgione wegen seiner Arbeiten am Fondaco bekomplimentirte und dabei die Wand, die Tizian gemacht hatte, als das vollkommenste pries. Das lässt auf alles eher, als auf Freundschaft schliessen. Giorgione hat in nichts die Malweise Gian Bellins verlassen, während Tizian schon in seinen ersten Werken, zumal bei den Gewändern und der Leinenwäsche, die Farbtöne unverbunden nebeneinander stellte. Von den Altersgenossen ahmte ihn darin nur Palma nach, während Sebastian sein ganzes Leben hindurch bei der alten Manier der rundenden Abschattirung blieb. Hätte Gronau das beachtet, so würde er nicht das glänzende Porträt aus Sebastians venezianischer Zeit, den sogenannten Ariosto bei Lord Darnley, dem Tizian zugeschrieben haben. Freilich ist er zu entschuldigen, weil Sebastian der am wenigsten bekannte der damaligen venezianischen Maler ist. Die Liste Berensons enthält als Jugendwerke Sebastians eine Musterkarte von Arbeiten fremder Meister, die mit Cima beginnt, während die echten Jugendarbeiten Sebastians darin fehlen. In der Berliner Galerie hängt der schöne Sebastian aus der Sammlung Giustiniani in Padua unter Giorgiones Namen. Wie lange ist es denn, dass der Violinspieler und die Fornarina, zwei Hauptwerke Sebastians, allgemein für Arbeiten Raffaels gehalten wurden? Noch vor kurzem hat Berenson in seinem Werke über die florentinischen Zeichnungen das unvollendete Porträt des Museums Czartoriski in Krakau, eine eigenhändige Arbeit Raffaels, als ein Werk Sebastians bezeichnet. Ein anderer Irrtum betreffs der Jugendzeit Tizians bezieht sich auf Paris Bordone. Der Herr Senator Morelli hatte das reizende Bild in San Marcuolo zu Venedig mit dem Jesukinde im Hemdchen, zwischen Katharina und Andreas, für eine Arbeit Tizians erklärt. Es war damals von einer zersprungenen Firnissschichte bedeckt, hinter der es, wie mit einem dichten weissen Schleier verhüllt, hervorschimmerte. Das entschuldigt den Irrtum. Jetzt ist es seit Jahren gereinigt und frisch gefirnisst und zeigt sich als eine Jugendarbeit Paridis. Jedermann, der den Kopf des Andreas mit den Köpfen auf dem Abendmahle in San Giovanni in Bragora vergleicht, muss das sogleich sehen, wenn ihn nicht schon vorher die zimmtbraune Färbung darauf geführt hat. Noch weiter von Paris. Auf S. 139 schaltet Gronau eine psychologische Erwägung ein, warum Paul III. auf dem stolzen Staatsporträt der Galerie von Neapel ganz anders erscheint, als auf allen anderen seiner Porträts von Tizian. Die Lösung ist einfacher als er denkt. Weil dieses Porträt von anderer Hand ist, von der des Paris. Eine Atelierwiederholung im Palazzo Pitti trägt den richtigen Namen des Paris. Gronau hat im florentinischen Archive die Dokumente, die sich auf die Kunstpflege am Hofe von Urbino beziehen, aufgefunden und bearbeitet. Wann diese Anzeige gedruckt wird, ist der Leser wahrscheinlich schon im Besitze dieser wertvollen Veröffentlichung, wenigstens des ersten Teiles über Tizian, der im preussischen Jahrbuche erscheinen soll. Gronau hatte keinen guten Tag, als er eines der in diesen Aktenstücken erwähnten Bilder im Palazzo Pitti zu finden glaubte. Das Bild, das er zur S. 99 abbildet,

ist im besten Falle eine schlechte Kopie nach einem verlorenen Bilde Tizians. In dem Werke Cavalcaselles und auch bei Gronau fehlt eines der schönsten Bilder Tizians, das Porträt der Galerie in Narbonne: Ein Geharnischter, dessen Rüstung nach allen Seiten rote Lichter zurückwirft, die sich in ihr spiegeln, so dass er in Flammen zu stehen scheint. Vielleicht ist uns in diesem überkühnen koloristischen Prachtwerk ein Bild Tizians erhalten, worüber Gronau die Korrespondenz aufgefunden hat, der vermisste Hannibal des Herzogs von Urbino?

Noch einige Worte über das Gegenständliche der Bilder. Bei Gelegenheit des Borghese Bildes sagt Gronau S. 36 etwas spöttisch: „Jenen, die gerne die Erklärung eines Bildes finden, dessen Reiz ohne Kommentar das Auge entzückt, wollen den Spass nicht verderben. Andere hingegen mögen auf das Bild blicken und Schönheit einschlürfen aus dieser unerschöpflichen magischen Quelle.“ „Drink in beauty!“ Es ist natürlich Geschmacksache, ob man solche Worte gebrauchen will oder nicht. Man möchte glauben, jeder Schmock würde sich heutzutage schämen, dergleichen niederzuschreiben. „Drink in beauty!!“ Wie schön klänge das in einem Romane der Ossip Schuppin oder anderer ältlicher Damen, die die arglosen Leser der „Gartenlaube“ in die Maschen ihrer schönen Sprache fangen. Aber das wäre endlich gleichgültig; bedenklich ist, dass sich ein geschulter Historiker laut zu der Schusterästhetik von der Gleichgültigkeit des Inhaltes der Kunstwerke für den Beschauer erklärt. Solange bildende Kunst existirt, war ihr erster Beruf und er ist es bis heute geblieben, sowie der der Sprache, Ausdruck. Da der Ausdruck der Anlass und die Grundlage jedes Kunstwerkes ist, so kann es nie gleichgültig sein, was es ausdrücken will. Dieses Begnügtsein mit einer allgemeinen Empfindung in Poesie und Kunst, dieses Hinduseln ist eine neuere deutsche Erfindung. Böcklin hat einen Ritter am Meeresstrande gemalt, einen Ritter im allgemeinen, einen Ritter der reitet. Ein Engländer hätte das nie gethan, er malt Sir Galahad, der den heiligen Gral sucht, oder eine andere von der Poesie oder Sage fest umrissene Gestalt. Der Ritter, der reitet, und die Jungfrau, die schreibt, als künstlerische Gegenstände, das ist spezifisch deutsch. Es ist auch in Deutschland nicht alt. Noch die Rokokoperiode gab jeder Schäferin ihren eigenen Namen. Philis und Amaryllis sind als besondere Geschöpfe von einander unterschieden. Erst in der Geniezeit begann diese Verschwommenheit, wo der Überschwung des Gefühles sich mit Andeutungen begnügte; erst in unseren Tagen fand diese Richtung ihren Exponenten in der Malerei in Böcklin. Ist es Gronau nicht aufgefallen, dass niemals ein Engländer oder Franzose ein Bild von Böcklin kaufte? Sie fliehen diese Ritter, Meermädchen und Tritonen wie Männer die Schulbücher, aus denen ihnen die Mythologie beigebracht wurde. Und nun gar die alten Italiener. Als Dante in einem Gedichte seiner Jugend die Sehnsucht schildert, mit seinen Freunden und den geliebten Frauen über das Meer zu fahren, da nennt er die Gefährten, Giudo und Lappo, mit Namen und findet es nicht unpoetisch, jede der Damen genau zu bezeichnen. Hätte ein deutscher Romantiker diesen Stoff behandelt, so würde es etwa lauten: „Drei Sänger segeln die Lände — Entlang der Blumenau, — Und jeder hält die Hände — Der heissgeliebten Frau.“ Die Italiener blieben immer so viel Realisten, um vor der Bestimmtheit

des Inhaltes bei Kunstwerken nicht abzulassen. Deutsche Gefühlsduselei in alte italienische Bilder zu tragen, ist Fälschung der Geschichte. Nun gar erst die Venezianer. Seit Ludwig in einer musterhaften Untersuchung gezeigt hat, dass das liebliche Bild mit Heiligen am Seegestade im Palais Pitti, das jeder für ein poetisches Stimmungsbild hielt, Figur für Figur, Bewegung für Bewegung genau nach einem altfranzösischen Gedichte gebildet ist, ist es unerlaubt, die abgebrauchten gefühlseeligen Worte zu wiederholen. Wenn uns der Autor zuruft »Drink in beauty!«, so wollen wir unsererseits zurückrufen: »Spei aus, lieber Autor, den süsslichen Schleim dieser Zeitungsphrasen, und erst wenn Du sie alle los bist, kehre wieder zu den alten venezianischen Bildern zurück.« Zwischen Böcklin und Tizian liegen vier Jahrhunderte, der eine kann nicht ebenso wie der andere erklärt werden. In Fällen, wo es noch nicht gelang, in den Sinn eines alten Bildes einzudringen, ist es die Pflicht des Geschichtschreibers, das offen zu bekennen. Es ist Gronaus grösster Fehler, moderne Anschauungen in ältere Zeiten hineinzutragen. In seinen ergebnisvollen Studien über die Zeichnungen Raffaels, auf deren reichen Inhalt wir in diesen Blättern noch zurückkommen werden, hat er Raffael eine Bewunderung der entarteten Quatrocentisten in Art des Antonio Pollagnolo angedichtet, die den modernen Snobs eigen ist, gegen die jedoch Raffaels ganzes Leben und Schaffen ein ununterbrochener Protest war.

Dem Wunsche nach einem Corpus der Werke Tizians ist inzwischen die Deutsche Verlagshandlung nachgekommen, freilich nicht mit einer wissenschaftlichen Arbeit, sondern mit einer anspruchslosen Zusammenstellung, für die wir ihr dankbar sein wollen. Es sind die Werke Tizians in vielfach recht guten Zinkos wiedergegeben, und daran noch ein Anhang mit zweifelhaften angefügt. Es ist eine chronologische Anordnung beliebt worden. Man wird an eine solche populäre Zusammenstellung nicht den Massstab strenger Kritik anlegen. Aber die dreiste Sicherheit, mit der Herr Fischel in vollkommenem Mangel jeder Fachkenntnis unter jedes Bild eine Jahreszahl schrieb, wirkt doch überraschend. Eine solche Anordnung ist überhaupt verfehlt, dem sachkundigen Forscher fehlt die Stirne sie zu machen, und eine falsche Anordnung ist ohne Wert. Man begnüge sich bei den folgenden Bänden mit drei Abteilungen, den Werken der Jugend, der mittleren Zeit und des Alters und ordne innerhalb dieser Abteilungen die Bilder nach den Gegenständen. Bei kurzlebigen Malern werden zwei Abteilungen genügen. Die Zusammenstellung ist ohne jede Kritik gemacht. Ich will hier nicht auf die schwierige Jugendperiode eingehen, auch nicht verlangen, dass die Atelierwiederholungen von den eigenhändigen Werken gesondert werden, sondern nur auf jene späteren Werke hinweisen, die mit Tizian und seiner Werkstatt gar nichts zu tun haben. S. 60 die Landschaft im Buckingham-Palast ist von Domenico Campagnola, S. 79 Paul III. von Paris Bordone, S. 90 der sogenannte Onofrio Panvino im Palazzo Colonna flämisch, ebenso S. 103 der Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen und zwar eine Kopie nach Tizian von Rubens, S. 105 die heilige Familie mit den Stiftern in Dresden ist von Antonio Badile aus Verona, S. 109 die Dame im roten Kleide, ebendort, florentinisch, S. 133 die beiden Kreuztragungen in Madrid sind von dem jüngeren Palma. Unter den ausgeschiedenen Bildern im Nachtrag sind von unzweifelhafter Echt-

heit die heilige Familie bei Lichtenstein in Wien, der Doge Marcello im Vatikan und das zerschnittene Bild mit Lehrer und Schüler in Wien. Vollständig vergessen ist das Bild in San Lio Papa in Venedig, gegen das niemals ein Widerspruch erhoben wurde, unbekannt blieb auch hier das Bild in Narbonne. Der Text, eine ziemlich ausführliche Biographie des Malers und ganz willkürlich ausgewählte Anmerkungen zu einzelnen Bildern ist teils überflüssig, teils ungenügend. Als Einleitung wäre eine knappe, präzise Angabe der Lebens- und Entwicklungsdaten ausreichend, wie sie in guten Galeriekatalogen gegeben ist, für jedes einzelne Bild jedoch eine erschöpfende Angabe jener Kennzeichen, die ebenfalls jeder gute Katalog bringt. Das würde den Umfang des Textes nicht vermehren, die Ausgabe jedoch allgemein brauchbar machen.

Venedig. Franz Wickhoff.

Karl Michel, Gebet und Bild in frühchristlicher Zeit, Leipzig, 1902. 8° SS. 127.

Emile Male, L'art religieux du XIII[e] siècle en France, Paris, 1898; mit geringen Änderungen 1902 neu herausgegeben. 4° SS. 474.

Zu gleicher Zeit sind das Interesse an der altchristlichen und das an der mittelalterlichen Kunst und ihrer Ikonographie neu erwacht, und eine gemeinsame Literatur fasste zunächst die beiden Gebiete zusammen. Seitdem aber altchristliche und mittelalterliche Ikonographie getrennte Wege zu wandeln begannen, ist jene dieser weit vorausgeeilt, und letztere steht im Wesentlichen noch auf einem Standpunkt, den erstere schon völlständg aufgegeben hat. Auch in der altchristlichen Ikonographie hat man einst zur Deutung der Kunstwerke eine Überfülle von literarischen Belegen herangezogen, einerseits ohne auf das engere Entstehungsgebiet und die Entstehungszeit der literarischen und der künstlerischen Produkte genügend Rücksicht zu nehmen, anderseits indem man eine Literatur befragte, die niemals Ausdruck der volkstümlichen Vorstellungen gewesen war. Diese Methode ist nunmehr allgemein zurückgewiesen, und man ist in letzter Zeit bemüht, den altchristlichen Bilderkreis aus den schriftlichen Zeugnissen zu deuten, die gleichfalls der Ideenwelt des Volkes entstammen. Das war auch das Bestreben Michels, der an Anregungen Le Blants, Fickers, Henneckes anknüpfend, den Zusammenhang zwischen einer Gruppe altchristlicher Gebete und den Bildwerken der ersten christlichen Jahrhunderte zum Gegenstand seiner Untersuchung macht. Schon Le Blant war die Übereinstimmung zwischen diesen beiden Gebieten aufgefallen; Michel zeigt nun, dass die von jenem hervorgehobene Commendatio animae nur ein Einzelfall einer allgemeinen Erscheinung sei und stellt eine Gruppe älterer — christlicher und jüdischer — Gebete zusammen, die in ähnlicher Weise eine Paradigmenreihe aus dem alten Testament anführen und damit zum Teil auch noch eine Anzahl von Wundern Christi verknüpfen. In all diesen Gebeten glaubt er exorzistische — im weitesten Sinne — Elemente nachweisen zu können, und da die in diesen Gebeten zusammengestellten biblischen Szenen mit denen des altchristlichen Bilderkreises bedeutende Über-

einstimmung aufweisen, so meint er hier den Schlüssel des ganzen Systems gefunden zu haben: der Hinweis auf die früheren Machterweise Gottes, die Dokumentirungen seiner Allmacht, verheissen dem Christen auch für die Zukunft Erhörung und Gnade. So fruchtbar nun manche von Michels Anregungen sind, so kann man sich doch nicht verhehlen, dass er manches frühere Resultat zu wenig berücksichtigt und in seiner Entdeckerfreude der natürlichen Erklärung manchen Zwang angetan hat. Er beachtet zunächst zu wenig, dass diese ganze Art, lange Reihen aus Personen oder Ereignissen der Vergangenheit zusammenzustellen, auch ihrerseits nur eine Teilerscheinung in der retrospektiven Richtung des müde gewordenen antiken Denkens ist. Wie das für das Heidentum Geltung hat, hat Burckhardt in der »Zeit Konstantin des Grossen« gezeigt; das jüdische Denken vollends »knüpfte sogar die Hoffnungen und Wünsche für die Zukunft nicht an die elende Gegenwart, sondern stets nur an die gottbegnadete Vergangenheit an« und lebte ganz seinen Erinnerungen, deren Helden geradezu mil einem Sagenkranz umwoben wurden. Dass das Christentum in den Jahrhunderten seines Werdens energisch an das alte Testament anknüpfen musste, ist natürlich, denn von einer Rezeption dieses kann — wie Wrede in seinen Untersuchungen hervorhebt — überhaupt nicht gesprochen werden; der Besitz dieses heiligen Buches war im Gegenteil ein Hauptvorzug der neuen Religion. Ganz mechanisch schlossen sich die Wunder Christi mit denen des alten Bundes zu einer einzigen Beweiskette für das zu allen Zeiten einheitliche Walten Gottes zusammen. Zahlreich sind Beispiele solcher Paradigmenreihen, bei denen von exorzistischen Elementen keine Spur zu finden ist; z. B. der Brief des Clemens an die Corinther oder das achte Kapitel von Novatians »de trinitate« repräsentiren jedes eine Seite des christlichen Denkens jener Zeit, die gewiss auch in der Bilderwahl ihre Rolle spielen mochte.

Das bekannte Verfahren der altchristlichen Kunst, die biblischen Gestalten ohne Rücksicht auf die Details des Berichts darzustellen, erklärt sich aus dem Wunsche möglichst einfacher sachlicher Charakterisirung und kann nicht als Beweis dafür verwendet werden, dass den Künstlern der biblische Text unbekannt war (pag. 55) und sie nur aus einer — durch das Gebet vermittelten — mündlichen Tradition schöpften; denn dass auch ganz selbständige symbolische Deutungen einzelner biblischer Vorgänge nicht ausgeschlossen sind, beweisen Dichtungen wie »De Jona« und »De Sodoma«, und dass man in den ersten Jahrhunderten bei der symbolischen Auslegung oft übers Ziel schoss, zeigen die Proteste des heiligen Augustin, des Vinzenz von Lerin und des Isidor von Pelusium. Wenn in jenen Dichtungen einzelne Ereignisse ganz symbolisch gedeutet werden, so konnte das doch auch bei einzelnen Bildwerken der Fall sein, ohne dass deren Darstellungen Glieder irgend eines Systems gewesen wären. Zu einem endgültigen System, das alle Fragen beantwortet, werden wir wegen der Lückenhaftigkeit der Überlieferungen und der Monumente vielleicht nie gelangen können; vielleicht wird sich nur zeigen lassen, welche Einzelelemente im Denken der ersten christlichen Jahrhunderte eine Rolle spielten und dass sich diese auf verschiedene Art zu rhetorisch wirksamen Reihen zusammenschlossen. Dass das durch Gebet in höherem Masse als anderswie geschah, hat Michel nicht bewiesen und dass er endlich (pag. 64), um doch einen

direkten Beweis für seine Aufstellungen zu haben, das Triclinium Leo III. anführt, ist ein recht unglücklicher Schluss seiner Beweisführung. Denn erstens weiss doch weder der Liber pontificalis, noch Grimaldi, noch sonst eine Quelle etwas davon, dass jene Rettungen der Apostelfürsten, die die Aufschrift (Rossi Inscript, II. 425) erwähnt, tatsächlich auf dem Mosaik dargestellt waren, wie Michel im Anschluss an Beissel annimmt; zweitens darf man keinen Beweis aus dem VIII. Jahrhundert ohneweiters für die frühere Zeit gebrauchen; wir wissen ja aus Prudentius und Paulinus von Noea, dass in den späteren Jahrhunderten ganz andere Prinzipien für die Auswahl der Szenen bestimmend waren, als früher. Es scheint im Gegenteil, dass in so später Zeit das Verständnis für diese Paradigmenreihen schon völlig geschwunden war. Im Liber pontificalis c. e. 97 heisst es: . . . fecit . . . vestem . . ., habentem præfiguratam storiam, qualiter beatus Petrus a vinculis per angelum ereptus est. Da es eine Praefiguration dieser Szene vor dem hohen Mittelalter nicht gibt, scheint hier die letzte Darstellung einer Paradigmenreihe, die Befreiung Petri, missverstanden und als Antitypus einer Praefiguration aufgefasst worden zu sein. Tatsächlich nahmen diese Reihen an der allgemeinen Erstarrung der Theologie teil, und erst die Renaissance der theologischen Studien im XI. und XII. Jahrhundert hat sie zu neuem Leben erweckt; eine grosse Rolle aber haben sie nicht mehr gespielt.

Neue Gedanken waren inzwischen die führenden geworden: die Begebenheiten des alten und des neuen Testaments schlossen sich nicht mehr koordinirt aneinander; die typologische Auffassung hat erstere aus der gleichberechtigten in eine dienende Stellung gedrängt. Und die typologische Auffassung im weitesten Sinne — d. h. die Beziehung jedweder Erscheinung auf die Person Christi — ist das Hauptelement in der Ikonographie des hohen Mittelalters, speziell des XIII. Jahrhunderts. Dass in diesem alle geistigen Faktoren des Mittelalters am deutlichsten zum Ausdruck gelangen, hat Male mit Recht bewogen, es zum Mittelpunkt seiner Darstellung zu machen, die tatsächlich viel mehr gibt als der Titel verkündigt und das beste Compendium der mittelalterlichen Ikonographie ist, das wir bis jetzt besitzen. Dieses Lob ist insofern nur ein relatives, als Male durch den Mangel an ausreichenden Vorarbeiten von vornherein gezwungen war, nur aus dem Groben zu arbeiten; es ist manches zu kurz gekommen, besonders die Keime der Weiterentwicklung, die doch bis ins XIII. Jahrhundert hinaufreichen und, manche feinere Wechselbeziehung zwischen den einzelnen Kulturelementen fand kaum Beachtung. Auch hat sich Male durch seine gründliche Kenntnis der Schriften der grossen Theologen verleiten lassen, diese allzu unmittelbar mit den Bildwerken in Verbindung zu setzen. Wenn er etwa (pag. 57, sagt: il me semble, qu'on ne peut douter que le vitrail de Lyon n'ait été inspiré par le speculum Ecclesiæ (des Honorius von Autun), so ist er zu sehr am Einzelfall haften geblieben. Glasfenster in Bourges, Le Mans, Tours, Chartres, Rouen, Canterbury, auch andere Denkmäler wie das Kreuz von St. Bertin, die emailirte Kupferplatte bei Debruge-Labarte, der Kelch von Werben u. v. a. variieren die gleichen Elemente in verschiedener Weise. Um solche Analogien erklären zu können, muss er einen viel häufigeren Gebrauch von gelehrten Programmen annehmen, als tatsächlich der Fall war; es ist charakteri-

stisch, dass er, um einen Beleg dafür zu erbringen, bis ins Jahr 1425 herabsteigen muss (pag. 495 f), also in eine Zeit, in der diese ikonographischen Darstellungen sich bereits überlebt und dem volkstümlichen Vorstellungskreis völlig entfremdet hatten; da bedurfte es tatsächlich solcher Programme. Diese stoffliche Übereinstimmung der mittelalterlichen Denkmäler hatte seinerzeit Laib und Schwarz veranlasst, die Existenz eines Malerbuches für das abendländische Mittelalter anzunehmen; das ist in derselben Art unrichtig, wie die Meinung Males. Wer eine Gruppe mittelalterlicher Denkmäler prüft, wird finden, dass sich auf dem festgefügten Boden der Tradition überall eine individuelle Kunstübung entfaltete. Die Erklärung liegt zum Teil in der »litterature populaire«, die Male in der Einleitung etwas hochmütig abfertigt. Nur auf diesem von Springer angebahnten Wege kann die mittelalterliche Ikonographie weiterschreiten. Zahllos sind die Wechselbeziehungen zwischen Wort und Bild, und wenn Male sich begnügt, die Ideen der grossen Theologen heranzuziehen, so hat er höchstens ein Gerüst gegeben, nicht aber die Bausteine gefunden, aus denen sich der so festgeschlossene Bau der mittelalterlichen Ikonographie zusammenfügt. Trotzdem gehört sein Buch zum wertvollsten dieses Gebietes, da es in fesselnder Darslellung die Resultate der bisherigen Forschung zusammenfasst; es bedeutet eine Etappe, von der der Weg über viele Einzeluntersuchungen jeder Art hinweg, wie sie uns z. B. kürzlich Schlosser geboten hat, zu neuen Zielen führt.

Beide Arbeiten, die Michels und die Males, halten sich streng auf ihrem Gebiete, ohne mehr als Hilfswissenschaft der Kunstgeschichte sein zu wollen; und auch das muss vielleicht lobend hervorgehoben werden. Allzulange ist es der Kunstgeschichte der altchristlichen Zeit und des Mittelalters wie dem Bummler in den »XXIII manières de Vilain« ergangen, der im Eifer, den Umstehenden die Figuren von Notre Dame zu erklären, — »Voici Pepin, voici Charlemagne« — nicht merkt, dass ein Dieb ihm den Geldbeutel stiehlt; auch der mittelalterlichen Kunstgeschichte war über dem ikonographischen Studium der Denkmäler das Wichtigere, deren stilkritische Würdigung, abhanden gekommen. Hans Tietze.

Moriz Dreger: Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei, innerhalb des europäischen Kulturkreises von der spätantiken Zeit bis zum Beginne des 19. Jahrhundertes, mit Ausschluss der Volkskunst. 3 Bände, Wien 1904, Aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei. Gross 4°. XX und 365 SS. und 384 Tafeln.

Zum ersten Male hat sich hier ein Schriftsteller die Aufgabe gestellt, die ganze Entwicklung der Textilindustrie von der Zeit des ausgehenden Altertumes bis nahe an die Gegenwart heran von einem kunsthistorischen Standpunkte aus zu schildern. Er stellt nicht die Technik, die er jedoch ebenfalls verständig und eingehend behandelt, in den Vordergrund, sondern die Musterung und bringt so das ganze Gebiet in Zusammenhang mit der Gesamtentwicklung der bildenden Kunst. Die Spitze, deren Geschichte er schon in einem vortrefflichen Werke eingehend behandelt

hat, sowie die Gobelinweberei hat er beiseite gelassen. Die erste hat ihre gesonderte Geschichte, die andere wird sich nur als ein Teil der allgemeinen Geschichte der Malerei darstellen lassen. Da die Absicht besteht, die volkstümlichen Arbeiten, so weit sie in Österreich aufzufinden sind, in einem eigenen Werke zu behandeln, dem sich wohl dann andere Unternehmungen für andere Länder anschließen werden, so hatte er auch diese wegzulassen. Da sie nichts sind als Residuen aus der allgemeinen Entwicklung des Textilornamentes, wird man diese Ausschliessung billigen müssen. Ihre Betrachtung hier würde nur die Verfolgung der geschichtlichen Entwicklung des Textilornamentes unterbrochen haben. Es bleibt für dieses Werk noch ein fast unerschöpfliches Material. Was den besonderen Wert dieser Untersuchung ausmacht, ist, dass jeder Satz, ja oft jedes Wort durch Abbildungen illustriert wird. Der Leser, der jede zitirte Tafel nachschlägt, wird im Laufe der Lektüre mit dem gesamten Textilornamente bekannt und vertraut, obschon ihm diese Bekanntschaft nicht eben leicht gemacht wird. Die Tafeln sind nämlich alle in zwei Mappen in losen Blättern aufeinandergeschichtet, wodurch sie sich viel schwieriger auffinden lassen, als wenn sie etwa in drei Bänden zwischen den Text verteilt, oder ihm jeweilig angeheftet wären. Auch wird in Bibliotheken, wo das Werk viel benützt wird, diese Anordnung keineswegs zur Konservirung der Tafeln beitragen. Die Originale der Abbildungen sind zumeist der Sammlung des österreichischen Museums für Kunst und Industrie entnommen, werden fast alle zum erstenmale, oder doch wenigstens zum erstenmale getreu wiedergegeben. Einzelne Tafeln in Farbendruck sind meisterhafte Faksimiles. Selbst der, der sich für die historische Entwicklung des Textilornamentes nicht interessirte, käme bei dem Ankaufe des Werkes auf seine Rechnung, weil er einen Hausschatz der schönsten Flachornamente und Stickmuster aus allen Zeitperioden erhielte.

Die Einteilung des Stoffes ist durchsichtig, die Behandlung lichtvoll. Ein besonderer Vorzug des Werkes ist die Anordnung der Quellenstellen, die immer zweispaltig gedruckt sind, links der Originaltext, rechts die deutsche Übersetzung, die zugleich eine umschreibende Erklärung bietet. Dadurch geschieht jeder Klasse von Lesern, die dieses Thema interessiren kann, Genüge. Die ganze bisher erschienene Literatur ist sorgfältig und vollständig benützt, und wie angedeutet geht der Autor überall auf die Schriftquellen selbst zurück, deren Mitteilungen er von Neuem nachprüft. Das ganze Werk schafft uns eine bedeutende Erweiterung unserer Kenntnisse. Dass dabei nicht jede Partie auf den ersten Wurf in gleicher Vollkommenheit gelingen konnte, darauf weist der Autor in seiner mit edler Bescheidenheit geschriebenen Vorrede selbst hin, man darf hinzufügen, Niemand habe sich auch noch eine so umfassende Aufgabe gestellt wie er. Dem geschichtlichen Teile gehen kurze Erläuterungen der wichtigsten heute üblichen Webearten und ihrer Benennungen voraus, wodurch auf dankenswerte Art zunächst die Terminologie festgestellt wird, wie denn überhaupt der Leser nicht nur mit dem Stoffe bekannt gemacht, sondern auch methodisch in ihm unterrichtet wird. Zuerst wird die Ausbreitung der Streumuster in der spätantiken Kunst geschildert, das Hervortreten der unendlichen Musterung und die Ausbildung der Symmetrie. Die Abspaltung der islamitischen Gewebe wird dann geschildert, die rein byzantinische Textil-

kunst durch inschriftlich gesicherte Stoffe präzisirt und mit der Darstellung des Überganges dieser Kunst nach dem südlichen Italien diese älteste Periode beschlossen. Auf Seite 99 wird für den Übergang vom romanischen Stile zum gotischem das Wort »romantisch« vorgeschlagen und gleich darauf in diesem Sinne gebraucht. Es steht natürlich Jedermann frei, neue Termini einzuführen, die er für nötig hält — ein guter Schriftsteller wird seinen Stolz darein setzen an den gebräuchlichen zu sparen — aber niemals dürfen dazu so allgemein in einem bestimmten andern Sinne gebrauchte Worte verwendet werden, wie »romantisch«, das kann nur zu lauter Missverständnis führen. Bei der Schilderung der Begründung der oberitalienischen Textilindustrie, einem der bedeutensten Kapitel des Buches kommt der Autor wieder auf den Orient zurück und zeigt, welchen wichtigen Abschnitt in seiner Geschichte die Errichtung des tartarischen Weltreiches im 13. Jahrhunderte bildet, wie dadurch wieder eine nähere Verbindung mit Ostasien hergestellt wird, und dieses in eine wenn auch indirekte Verbindung mit dem Abendlande gebracht wird. Es wird dargelegt, wie Motive chinesischer Stoffe in die abendländischen des 13. und 14. Jahrhundertes eindringen. Das ist geistvoll nachgewiesen und dargestellt. Der Autor geht jedoch entschieden zu weit, wenn er auch das gotische Weinlaubmuster aus China herleitet. Das kommt aus seiner Unterschätzung der Gotik in Italien, deren Herrschaft über dieses Land er nicht gelten lassen will. Italien war aber am Ende des 13. Jahrhunderts und während des ganzen 14. ebenso gotisch als Frankreich oder Deutschland oder England. Das Weinlaub begleitet als Flachmuster überall die plastischen Naturnachbildungen von Blättern und Zweigen. Dieses Muster überall in Büchern, auf Wänden, auf Holzwerk und Stoffen verwendet, findet sich so zahlreich, dass man es schlechthin das gotische Flachmuster nennen könnte. Nicht nur, dass es nicht aus China stammt, findet gerade das umgekehrte Verhältnis statt. Die Beobachtung der heimischen Natur, die sich in der Plastik und in der Flächenverzierung ausspricht, eröffnet erst den Blick für den ostasiatischen Naturalismus, so dass nun erst dessen Motive geschätzt und in die abendländischen Muster inserirt werden konnten. Auch die Abbildung (105 c) eines Seidenstoffes mit dem Oberkörper eines Bogenschützen in starker Verkürzung, die vor der Mitte des 15. Jahrhundertes auf Stoffen ganz unmöglich ist, zeigt, dass sich der Autor die zeitliche Entwicklung der italienischen Zeichenkunst nicht immer deutlich vor Augen hielt, denn auf der Unterschrift der Tafel wird dieses Stoffmuster ins 14. Jahrhundert gesetzt, im Texte (Seite 120) sogar sarazenisch genannt. Um gleich bei den als italienisch bezeichneten Stoffen zu bleiben ist, die im Museo civico zu Bologna aufbewahrte Kappa aus dem 14. Jahrhundert nicht italienisch sondern französisch oder rheinisch, was in dieser Zeit schwer auszumachen ist, die prächtige Stickerei mit den Tugenden (Tafel 241, 242) nicht italienisch, geschweige venezianisch aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, sondern deutsch aus der Mitte des 17. Ebensowenig venezianisch ist die Kasel aus dem 18. Jahrhundert (Tafel 290, 291), sondern wieder deutsch, wahrscheinlich österreichisch. Auch die schöne Seidenstickerei aus dem Ende dieses Jahrhunderts (Tafel 345) ist nicht oberitalienisch, sondern wienerisch. Noch eine andere Angelegenheit der italienischen Kunstgeschichte muss uns beschäftigen, eine neue

Theorie des Verfassers über die Bauten der sogenannten florentinischen Proto-Renaissance. Sie hat mit dem zusammenhängenden Inhalt des Werkes gar nichts zu tun, sondern wird als Beigabe in einer Anmerkung gegeben. Da aber die Tendenz unserer Zeitschrift auf die Aufhellung des gegenwärtigen Standes der Kunstgeschichte gerichtet ist, kann sie nicht unbesprochen bleiben, denn dafür ist sie überaus bezeichnend. Die Stelle lautet: »Auf dem dritten Blatte (der Nikephoros-Handschrift, 1078—1081), das den Kaiser auf dem Throne und einen Mönch darstellt, ist im Hintergrunde ein anscheinend achteckiger Zentralbau zu sehen, der die grösste geistige Verwandtschaft mit dem Florentiner Baptisterium zeigt, sowohl in der Verbindung der Säulen- und Bogenstellungen mit der glatten Wand als insbesondere in der Lösung der Fensterumrahmungen. Wir sehen hier deutlich, woher die sogenannte Proto-Renaissance Italiens stammt. Die Gebäudegruppe, die sich an das Baptisterium in Florenz anlehnt, San Miniato u. s. w., und schon die Pisaner Bauten sind im 12. Jahrhundert unter dem Einflusse der neugriechischen Kunst entstanden.« (S. 70.) Vor der Ausbreitung der Gotik, wo erst die grosse Trennung stattfand, sind gewiss Morgenland und Abendland nicht so stark differenzirt, dass nicht gelegentlich ein Formenaustausch stattfinden könnte. Seit Vöge und Goldschmidt den Einfluss der byzantinischen Kunst auf die romanische Plastik dargelegt haben, ist das wieder allgemein anerkannt. So kann ganz gut die streifenfömige Musterung der Pisaner-Bauten auf eine byzantinische Anregung zurückgehen. Mit jenen Florentinerbauten hat es eine ganz andere Bewantnis. Als Enrico Milani das Forum des antiken Florenz ausgrub, fand er, dass ein Teil der Werkstücke schon bei früheren Grabungen der Erde entnommen wurde. Er fand sie alle wieder auf, am Baptisterium, an San Miniato und so weiter verwendet. Die drei Türen des von Sulla gebauten Jupitertempels sind z. B. die drei Türen von San Miniato. Die florentinische Proto-Renaissance spielt also eine ganz exzeptionelle Rolle. Diese Bauten wurden aus zugehauenen antiken Werkstücken aus der republikanischen Zeit hergestellt, und wo sie nicht ausreichten, wurde das andere nach diesen Vorbildern ergänzt. Zahlreiche Inschriften und urkundliche Belege weisen alle diese Bauten in das 11. Jahrhundert. Es ist jetzt in die kunstgeschichtliche Literatur die Unsitte eingerissen in der Geschichte des frühen Mittelalters mit unbewiesenen Behauptungen herumzuwerfen, ohne sich viel um die Überlieferung und Chronologie zu kümmern. Es ist ein betrübendes Zeichen der Zeit, dass dieses wüste Treiben einen Mann wie unseren Autor, ernst, gelehrt und um die Forschung verdient, in seinen Strudel gerissen, bis er das Bewustsein dafür verloren, wie ein Datiren ohne Rücksicht auf den monumentalen Befund und die Urkunden auf Stein und Pergament nicht nur wissenschaftlich unzulässig ist, sondern noch viel mehr ein sittliches Verschulden ist. Das führt uns auf eine andere Datirung, die mit dem wesentlichen Inhalte des Werkes in direktem Zusammenhange steht. Der Autor spricht sich dahin aus, dass japanischen Datirungen im Allgemeinen Glauben zu schenken sei, und nimmt sie daher ohne Nachprüfung an. Es sei mir erlaubt, eine kurze Geschichte zu erzählen, die vor fünf Jahren in Sammlerkreisen viel Aufsehen erregte. Ein deutscher Sammler kaufte bei einem Berliner Händler mit japanischen Waren eine gute alte japanische Holzfigur. Zugleich wurde

ihm ein Blatt eingehändigt, das mit der Holzfigur angelangt, darüber nähere Auskunft geben sollte. Als er es übersetzen liess, fand sich, die Figur wäre eine verehrte Nonne und aus dem 8. Jahrhundert. Das Erstaunen und die Freude bei den Sammlern war allgemein, dass man im Handel noch japanische Kunstwerke aus dem 8. Jahrhunderte finden könnte. Der Nüchterne sah sogleich, dass sich die Notiz auf die Lebensdaten der darzustellenden Frau bezog, die heilige Klausnerin hatte im 8. Jahrhunderte gelebt, was natürlich für das Alter der Figur ganz ohne Belang ist. Nach diesem Typus scheinen mir eine grosse Anzahl von Datirungen nicht nur der Sammler, sondern auch der japanischen Schriftsteller gebildet zu sein, wesshalb jeder Fall, so weit es möglich ist, genau nachgeprüft werden muss. Unser Autor hat das niemals getan. Im Jahre 1903 wurde im Jahrbuche der preussischen Kunstsammlungen ein Stoff abgebildet, worauf zuerst E. Deshayes 1902 in einer Konferenz des Musée Guimet hingewiesen hatte. Er befindet sich im Horiuschi-Tempel in Nara in Japan und soll im Beginne des siebenten Jahrhunderts aus China oder Korea dorthin gebracht worden sein. Es ist ein Stoff genau wie jene bekannten spätantiken mit Kreisen gemustert, in denen sich Reiter befinden. Im preussischen Jahrbuch wurde daher die spätantike Ornamentik von chinesischen Vorbildern abgelehnt. Dreger, der die Abbildung auf Tafel 42 wiederholt, ist natürlich zu besonnen, diese Theorie anzunehmen, er sucht hingegen aus diesem Stoffe im Detail nachzuweisen (Seite 34 ff.), wie die chinesische Kunst in dieser supponirten Zeit, dem Beginne des 7. Jahrhunderts, von der Mittelmeerkunst nur Motive empfangen haben kann. Woher ist aber auch nur der leiseste Beweis, dass dieser Stoff wirklich aus dieser Zeit stammt. Dieses Scheibenmuster hat sich, wie der Autor selbst nachweist, sehr lange erhalten, so dass die chinesische Nachbildung viel später sein kann, möglicherweise aus dem hohen Mittelalter. Dennoch ist er auch von jener unglücklichen Theorie nicht ganz unbeeinflusst geblieben, und glaubt, dass immerhin einzelne Motive in jener frühen Zeit nach Vorderasien und in das Mittelmeergebiet gelangt seien. Ein Beweis für diese Annahme auch nur in diesem abgeschwächten Zustande ist ihm nicht gelungen. Man sieht wie diese Theorie unsern Autor erst nach und nach erfasst hat. Auf Tafel 37 bringt er ein vorderasiatisches Gewebe, worauf sich in Kreisen eingeschlossen Greifen, Drachen und Elefanten befinden. Sehr geschickt stellt er auf derselben Tafel eine spätantike Silberplatte daneben, wo ein Elefant in derselben Profilstellung im Kreise erscheint, und weist so deutlich auf die Herkunft dieses Stoffmusters aus der antiken Kunst hin. Als er den Text verfasste, sollen die Elefanten schon aus der chinesischen Kunst kommen und die Silberplatte nur eine Ausnahme in der antiken Kunst bilden (38). Warum hat er sie dann abgebildet? So glücklich die Entdeckung der chinesischen Motive in den Stoffen des späten Mittelalters ist, so völlig grundlos ist die Behauptung, China habe im 7. Jahrhunderte einen Einfluss geübt. Das Eingehen auf dieses Wirrsaal hat ihm das erste Kapitel verdorben und seinen klaren Blick getrübt. Auf Tafel 23 bringt er einen Stoff aus dem Musée Guimet in Paris, den er auf der Unterschrift der Tafel »spätantikes Gewebe« nennt, und im Texte hinzufügt »das ganze Motiv scheint in seinem Naturalismus noch recht früh zu sein.« (S. 41.) Der Stoff hat Blumenkörbchen in Kreisen

die in einem zusammenhängenden Gerimsel ausgespart sind. Dies ganze Gerimsel ist spätgotisch, also vor dem 15. Jahrhundert überhaupt nicht möglich. Der Stoff mit seinen sentimentalen Blumenkörbchen ist jedoch noch später, ein holländischer Zitz aus dem 18. Jahrhunderte. Ja, so weit kommt man, wenn man sich in der Wissenschaft durch schillernde Fantastik blenden lässt. Man täte Unrecht, wenn man nach diesen Abweichungen vom geraden Wege der Forschung, andere Teile des Buches beurteilen wollte, es sind Seitensprünge nach der Richtung einer schlechten neuen Mode. Kehren wir zum vierzehnten Jahrhundert zurück. Es folgt nun die Geschichte des Granatapfelmusters. Es ist mit grosser Kunst und Anschaulichkeit das neue Zurücktreten des Naturalismus in den europäischen Ländern geschildert, die Entstehung des Pinienzapfens und der Granate aus der Umbildung der Palmette, die Entstehung und Durchbildung der Samtstoffe, die das Granatapfelmuster begünstigen, die Zurückdrängung der älteren Tiermuster, die Ausbildung der grossen Diagonalranken, die uns von den Figuren in den deutschen Holzschnitten z. B. im Theuerdank so bekannt sind und manche andere hiehergehörige Dinge. Es ist jedoch ein Irrtum, wenn er hier (164 und später) das in den Urkunden genannte »aurum battutum« erklärt, »dass man, um ruhige breite Goldmassen zu erhalten, das Gold anscheinend im fertigen Gewebe breitschlug.« »Aurum battutum« ist nichts anderes, als das geschlagene Gold, oder Blattgold mit dem die Häutchen belegt werden, im Gegensatze zum Golddraht und völlig synonim mit Häutchengold. Die nächsten Kapitel bringen die Stickerei der nördlichen Länder im Mittelalter, die Weberei und Stickerei der Renaissancerichtung, die Weberei und Stickerei der Rokokorichtung, und die Weberei und Stickerei in der Richtung des Klassizismus und Naturalismus, bekanntere Zeiten, in denen einsichtig die Geschichte der Musterung immer unter Hinweis auf den allgemeinen Stillwandel und die geschichtlichen Ereignisse mit reichen Einzelnbeobachtungen durchgeführt wird. Sehr richtig betont der Autor, dass nicht der Empirstil das Ende dieser Periode sei, sondern der vulgäre Naturalismus der Biedermeierzeit. Es wäre an der Zeit, dass uns jemand von dem Verständnisse unseres Autors diese ganze Geschmackperiode schildern möchte, für die die Zeugnisse nach und nach unbeachtet verloren gehen, ja zumeist schon verloren siud. Der Autor gedenkt freundlich meiner und Professors Alois Riegl, als seiner unmittelbaren Vorgänger in der Verwaltung der Textilsammlung des österreichischen Museums. Wir konnten wenig für diese Sammlung tun, der er durch seine eindringlichen Studien eine so glänzende Bedeutung als wissenschaftliches Material sicherte.

Venedig. Franz Wickhoff.

Valerian von Loga, Francesco de Goya. Mit 126 Abbildungen. Berlin, G. Grote, 1903. 4°. 248 SS.

Nach dem Vorbilde einiger Franzosen hat Muther in Deutschland in die Besprechung der Malerei des 19. Jahrhunderts einen schillernden vi-

brirenden Stil eingeführt, in dem früher nur erotische Extasen geschildert wurden. Sogleich stürzten sich sämtliche Zeitungsberichterstatter über Kunstsachen wie gierige Hunde auf dieses Muster und noch heute werden allüberall die unschuldigsten Landschafts- und Blumenstücke besprochen wie sinnliche Perversitäten. Ja selbst auf die Darstellung älterer Kunstperioden hat das abgefärbt. Emil Schäffer bespricht die Werke der behaglichen breiten Venezianer unter unaufhörlichen wirren Zuckungen, so dass, wer den Vortrefflichen nicht kennte, in dem Verfasser einen wackelnden Schwächling suchen müsste. Aber zur Freude aller seiner Freunde passt auf niemanden besser als auf ihn der schöne Spruch aus dem Strubelpeter: »Der Kaspar, der war kerngesund, ein dicker Bursch und kugelrund«. Die Decadence war also nur Maske und Mode. Mit dieser abscheulichen Mode bricht nun V. v. Loga vollständig. Er bespricht seinen Künstler, der besonders die Franzosen zu halsbrecherischen Purzelbäumen verleitet hatte, mit gemessener Ruhe und zeigt so auf musterhafte Art, dass sich auch die Kunst des 19. Jahrhunderts wie jedes andere wissenschaftliche Thema mit Würde behandeln lasse. Möge er darin viele Nachfolger finden. Lebensgeschichte und Entwicklung des Malers wird mit Beseitigung alles Anekdotischen nach den besten Quellen gegeben, die Werke werden untersucht. Ihr gereinigtes Verzeichnis bildet einen wichtigen Teil der wertvollen Arbeit. Die zahlreichen gut ausgewählten Abbildungen repräsentiren alle Stadien von Goyas Entwicklung und alle Techniken, in denen er sich versuchte. Ein einziger Wunsch wäre auszusprechen, der nach innigerer Verknüpfung des besonders behandelten Künstlers mit der allgemeinen Entwicklung der Malerei. Denn von der Mitte des 18. Jahrhunderts entwickelt sich neben der goldigen Glorienmalerei ein Streben nach weisslicher Helligkeit und impressionistischer Wirkung. Männer wie Guardi, Hogarth, Fragonard, David und Goya, in denen dieses Streben gipfelt, stehen nicht vereinzelt, sie sind nicht Ausnahmen. Die Welle, die sie trägt, lässt sich nach rückwärts verfolgen. Wollte man eine ununterbrochene Reihenfolge aufstellen, so würde man zunächst bis zu Franz Hals gelangen.

Wien. Franz Wickhoff.

A. L. Jellinek. Internationale Bibliographie der Kunstwissenschaft. I. Jahrgang. Berlin. 8° 1902. Preis M. 15.

Der Wunsch nach einer Bibliographie der Kunstgeschichte wurde oft ausgesprochen und mit Recht wurde darauf hingewiesen, dass es unserer Wissenschaft an einer ausreichenden Übersicht der erschienenen und erscheinenden Literatur mangelt, wie es in keiner anderen historischen Wissenschaft mehr der Fall ist. Ein dringendes Erfordernis wäre vor allem ein retrospektives bibliographisches Handbuch, sei es ausführlicher für einzelne Länder, sei es knapper für das ganze Gebiet der Kunstgeschichte nach dem Muster der Bibliographien von Dahlmann—Weitz oder Monod.

Dass ein ähnliches Buch noch nicht verfasst wurde, ist gewiss nur ein Beweis, wie zurückgeblieben das Studium der Kunstgeschichte als historische Disziplin heute noch ist.

Ein anderes Ziel verfolgt die Bibliographie Jellineks. Sie soll in regelmässigen Abständen die erscheinende kunstgeschichtliche Literatur in übersichtlicher Weise registrieren, wobei der Autor nach den Worten seiner Vorrede bestrebt sein will: »den Erscheinungen rasch zu folgen und den Abstand zwischen der Berichtsperiode und dem Erscheinungstermin des Berichtes möglichst knapp zu halten«. Eine Aufgabe also, die sonst den fachlichen Revuen zufällt. Wie bekannt, wurde auch bisher dem »Repertorium für Kunstgeschichte« eine ähnliche Übersicht der alljährigen kunstgeschichtlichen Literatur angegliedert, welche nun in Folge des Erscheinens der Bibliographie Jellineks aufgelassen wurde.

Es sei nur gleich hervorgehoben, dass sich der Autor dieser Bibliographie in aufopfernder Weise einer der undankbarsten Aufgaben gewidmet hat, was gewiss bei der Bearbeitung des Buches in Betracht zu ziehen ist, und so mögen die folgenden Bemerkungen nicht als ein Tadel aufgefasst, sondern als desiderata, die im Interesse des wichtigen Unternehmens so auch des Autors ausgesprochen werden. Es handelt sich vor allem um den Umfang der Bibliographie Jellineks, sie enthält meiner Meinung nach zu viel und zu wenig. Zu viel an Verzeichnung von ganz unbedeutenden Erscheinungen die in Tagesblättern oder bei gelegentlichen Veranlassungen über die Kunst unserer Tage veröffentlicht wurden und für die historische Forschung keinen oder minimalen Wert besitzen. Es dürfte kaum je für einen Forscher von Nutzen sein zu wissen, dass Herr Ernest Vajda im Müvészet acht Seiten über das Verhältnis der Arbeiter zur Kunst oder dass in der Bohemia, im Börsenblatt, in der Arbeiter Zeitung, in den Münchener Nachrichten usw. je einige Zeilen über Wilhelm Busch erschienen sind. Das Registriren solcher Eintagserscheinungen ist umso nutzloser, als es sich ja nur um ein gelegentliches und zufälliges Herausgreifen aus der Sündflut der täglichen literarischen Produktion handeln kann. So werden auch in unserer Bibliographie, wie es nicht anders möglich ist, von Erzeugnissen dieser Art am vollständigsten solche verzeichnet, die in österreichischen Blättern erschienen sind, passim solche aus reichsdeutschen Blättern, fast gar nicht aus Zeitungen anderer Länder. Eine solche Auslese hat gar keinen Sinn und es wäre viel besser, wenn man die Literatur dieser Art ganz auslassen würde. Ich glaube die Grenzen der Einschränkung würden sich leicht ergeben, wenn man das Programm der Bibliographie etwas ändern würde. Das Werk Jellineks umfasst nicht nur die Bibliographie der Literatur der Kunstgeschichte, sondern verzeichnet auch Werke, Essais und Causerien, die sich mit der Kunst unserer Tage und noch aktuellen Kunstfragen beschäftigen. In keiner vorangehenden Zeit war das Interesse an Kunstfragen und die öffentliche Diskussion über Künstler und Kunstwerke so allgemein, so beispiellos gross, wie in unseren Tagen. Gewiss wäre es vom grossen Nutzen, wenn auch weniger für die Gegenwart, so doch für die Zukunft, wenn man alle die Verdikte über Kunst und Kunstwerke, die in diesem glorreichen Sekulum der »Kunst für Alle« von Berufenen und Unberufenen getroffen werden,

sammeln könnte, es scheint mir jedoch ein Ding der Unmöglichkeit zu sein, dass auch nur diese einzige Aufgabe von einem Autor gelöst werden könnte. Es erscheinen unzählige Blätter täglich, von welchen die meisten eine ständige Rubrik über die zeitgenössische Kunst führen und ihr Publikum regelmässig über Kunstfragen belehren, wer könnte es wagen, diese ganze Literatur zu verzeichnen. Eine Auswahl jedoch, die durch territoriale Grenzen der »leichter erreichbaren« Blätter und Revuen bestimmt wird, ist fast völlig wertlos. Umsoweniger lässt sich natürlich eine solche Berichterstattung durchführen, wenn sie zugleich mit einer Bibliographie der Literatur über die Geschichte der Kunst verbunden werden soll. Es muss da trotz der äussersten angewendeten Mühe beides fragmentarisch bleiben, wogegen es kein anderes Mittel gibt, als das allzubreite und deshalb undurchführbare Programm auf das Durchführbare einzuschränken, wobei kein Zweifel sein kann, welcher Teil des Programms fallen gelassen werden muss. Eine Bibliographie der Geschichte der Kunst ist nicht nur für die Forschung nützlicher und dringender, sondern lässt sich auch nur von einem Autor in einer erschöpfenden Vollständigkeit durchführen, wobei freilich noch eine weitere Einschränkung opportun wäre. In Jellineks Bibliographie werden auch Werke verzeichnet, die sich mit der Geschichte der Kunst bei den Völkern des Altertums beschäftigen. Wer mit dem Betrieb der klassischen Archäologie oder der Wissenschaften, die sich mit der Geschichte und Kultur der altorientalischen Völker beschäftigen, vertraut ist, weiss wie eng die Erforschung der Kunstentwicklung des Altertums mit der philologischen, kulturhistorischen, antiquarischen Forschung verbunden ist, so dass es unmöglich sein dürfte eine scharfe Grenze zwischen der eigentlichen kunstgeschichtlichen und der übrigen archäologischen Literatur zu ziehen. Wie gross aber die letztere ist, muss nicht erst hervorgehoben werden, so gross, dass sie allein wiederum kaum von einem Autor zusammengestellt werden könnte. Jellinek nennt solche Schriften. welche ihrem Titel nach die Kunst des Altertums behandeln, die bilden jedoch nur einen geringen Bruchteil der Literatur, welche beim Studium der antiken Kunstgeschichte herangezogen werden muss. Eine vollständige Aufnahme der die Realien des Altertums behandelnden Literatur ist unmöglich, eine rhapsodische Inventarisirung nutzlos und so dürfte es wohl das Beste sein auch diese Rubrik (umsomehr als die einzelnen Disziplinen der Altertumswissenschaften ohnedies ihre eigene und zum Teil ganz ausgezeichnete bibliographische Berichterstattung besitzen) ganz fallen zu lassen, so dass aus der »internationalen Bibliographie der Kunstwissenschaft«, was einigermassen amerikanisch klingt, nach dieser Restriktion eine Bibliographie der Kunstgeschichte im Mittelalter und in der Neuzeit (die altchristliche Kunst inbegriffen) werden möchte, ein Unternehmen, welches auch von einem Privaten vollständig bewältigt werden könnte und zweifellos bei einer annähernden Vollständigkeit von kaum hoch genug anzuschlagenden Nutzen für die Kunstgeschichte wäre.

Es müsste freilich in dieser Richtung wiederum mehr bieten, als die Bibliographie Jellineks, in der wohl die in Deutschland und Österreich erschienenen Schriften und Abhandlungen über die Geschichte der Kunst, so weit ich es nachprüfen konnte, erschöpfend verzeichnet werden, die jedoch in

Bezug auf ausländische Literatur manche Lücken noch aufweist, besonders in der französischen und italienischen Provinzialliteratur. Untersuchungen lokaler Forscher sind jedoch gerade das, was man am schwersten sonst verzeichnet findet und sehr häufig doch benötigt; in dieser Hinsicht wäre die möglichste Vollständigkeit wünschenswert. Nun weis ich recht wohl, wie mühselig, zeitraubend und oft geradezu unmöglich es ist sich in Wien darüber zu informiren, was in einzelnen z. B. französischen Provinzialrevuen enthalten ist und bin weit entfernt davon Jellinek dieser Lücken wegen einen Vorwurf zu machen. Bei einer genügenden Unterstützung des Unternehmens, sei es von einer wissenschaftlichen Korporation, sei es von der staatlichen Behörde wäre dieser Mangel leicht zu beheben.

Die Bibliographie Jellineks erscheint viermal des Jahres. Es würde zweifellos dem Herausgeber die Arbeit erleichtern, die Vollständigkeit durchführbarer machen und auch die Benützung vereinfachen, wenn an Stelle dieser Vierteljahrshefte die Bibliographie je nach Abschluss eines Jahres erscheinen würde. An ein möglichst unmittelbares Verzeichnen der Literatur kommt es bei einem solchen Unternehmen, welches ja nicht nur für das augenblickliche Bedürfnis gemacht werden darf, viel weniger an als auf dauernde Brauchbarkeit. Wer in einer Frage bereits eingearbeitet ist, wird stets auch leicht erfahren, was darüber in der allerletzten Zeit geschrieben wurde, der Wert einer Bibliographie liegt aber darin, dass man sich auch in Fragen, mit welchen man sich nicht speziell beschäftigte, leicht und ausreichend über die einschlägige Literatur informiren kann, wobei einige Monate früher oder später kaum eine Rolle spielen.

Die Einteilung des Buches ist praktisch und bequem. Sie ist im Wesentlichen nach demselben Prinzipe gestaltet, welches der Bibliographie des Repertoriums zugrunde lag und dessen Gliederung folgendermassen gestaltet ist. I. Bibliographie, Lexika, Neue Zeitschriften. II. Ästhetik, Kunstphilosophie, Kunstlehre. III. Kunstgeschichte. IV. Baukunst. V. Skulptur. VI. Malerei. VII. Graphische Künste VIII. Kunstgewerbe. Die Abschnitte III, IV, V, VI haben je folgende Unterabteilungen. A) Allgemeines. B) Epochen und Länder. C) Einzelne Städte. D) Einzelne Künstler. Die Abschnitte VII und VIII haben ebenfalls Unterabteilungen nach den verschiedenen technischen Verfahren der graphischen Künste und des Kunstgewerbes. Sehr dankenswert ist das dem III. Abschnitte angefügte Kapitel über den Kunsthandel. Die Besprechungen und Anzeigen werden nicht, wie es im Repertorium geschah, in einem eigenen Abschnitte zusammengefasst, sondern unter dem Schlagworte des besprochenen Werkes angereiht, was viele Vorteile hat und noch mehr hätte, falls das vierteljährige Erscheinen der Bibliographie aufgelassen werden möchte, welches bei den erst nach und nach erscheinenden Rezensionen zu einer gar zu häufigen Wiederholung desselben Schlagwortes führt. Der Verfasser hat die Anfügung einer weiteren Abteilung in Aussicht gestellt, welche ein Verzeichnis aller Reproduktionen enthalten würde. Wie gross der Nutzen eines solchen Verzeichnisses wäre, muss nicht erst gesagt werden, doch zweifle ich daran, dass es bei der heutigen immensen Verbreitung und Vermehrung der Reproduktion halbwegs vollständig zusammengestellt werden könnte.

Eine moderne Wissenschaft ohne fortlaufender erschöpfender Bibliographie ist kaum denkbar, die Bibliographie Jellineks ist jedoch die einzige, welche heute nach dem Auflassen der Berichte des Repertoriums die Kunstgeschichte besitzt und schon deshalb verdienen die grossen und selbstlosen Bemühungen des Herausgebers Unterstützung mit Tat und Rat, mit Tat von den berufenen Faktoren, mit Rat von allen Fachgenossen.

Wien. Max Dvořák.

Berichtigung. Auf Seite 57, Anm. 1 hat die letzte Zahl (67), die durch ein Versehen des Setzers eingesetzt wurde, wegzufallen.

Kunstgeschichtliche Anzeigen.

Beiblatt der „Mittheilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung“

Redigirt

von

Franz Wickhoff.

II. Jahrgang.



Innsbruck.

Verlag der Wagner'schen Universitäts-Buchhandlung.

1905.

Druck der Wagner'schen Univ.-Buchdruckerei in Innsbruck.

Inhalt.

Kunstgeschichtliche Anzeigen.

Beiblatt der „Mittheilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung“

Redigirt von **Franz Wickhoff.**

Jahrgang 1905. **Nr. 1.**

Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen, 22.—25. Band, Berlin 1901—1904. G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung. kl. F.

Unter allen periodisch erscheinenden Kunstzeitschriften ist die des Berliner Museums die anregendste. Macht uns das Jahrbuch der italienischen Galerien fortwährend mit neuen Entdeckungen bekannt von verloren geglaubten Fresken, die unter der Tünche zu neuem Leben bewahrt wurden, so ist ein grosser Teil der Kunstwerke, die uns das Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen bringt, ebenfalls neu; denn, indem sie Wilhelm Bode für das Berliner Museum erwarb, wurden sie erst bekannt und zugänglich. Bodes bewunderungswürdiger Energie und Umsicht, aufgewendet für die rasche und ununterbrochen andauernde Bereicherung dieses Museums, ist der Text, den die dortgebrachten Aufsätze kommentiren. Das zeigt sich schon darin, dass mehr als die Hälfte dieser Arbeiten, durch neue Erwerbungen Bodes veranlasst wurden. Es will viel sagen, dass man ruhig behaupten kann, dass mit Ausnahme einer einzigen komischen Mitteilung über den Meister E. S. und einer jener bekannten Zuweisungen unbedeutender Bilder an Albrecht Dürer durch Henry Thode, wie sie seit Jahren durch allzugrosse Konnivenz diese Blätter verunstalten, doch keiner dieser Aufsätze ohne Interesse ist, viele von grosser wissenschaftlicher Bedeutung sind. Im ersten Jahre des neuen Jahrhunderts ging die Redaktion dieses Jahrbuches, die bisher von V. von Loga vortrefflich geführt wurde, in die Hände Ferdinand Labans über, der die Publikation auf gleicher Höhe zu erhalten wusste. Im dreiundzwanzigsten Jahrgang wurde eine wichtige Neuerung eingeführt. Von da an wird ein Beiheft mit Publikationen von Urkunden jedem Jahrgang beigegeben. Während sich die reichhaltigen Urkunden, die das Jahrbuch der Kunstsammlungen des österreichischen Kaiserhauses bringt, auf die Förderung der Kunst durch die Mitglieder dieses Hauses beschränken, und auf die Entstehung und Bereicherung ihrer Kunstsammlungen, hat Bode mit richtigem Blick den Urkundenpublikationen des Berliner Museums einen anderen Charakter gegeben. Die älteren Sammlungen an den europäischen Höfen haben sich aus den Kunstkammern entwickelt und ihre Erweiterung erfolgte zumeist nach Geschmack und Kenntnissen der betreffenden Monarchen. Das Berliner Museum wird seit geraumer Zeit methodisch ausgestaltet und ver-

waltet, in der Absicht, den historischen Verlauf der Entwicklung der bildenden Künste klar zu legen und die wichtigsten Perioden dieser Entwicklung in zahlreichen Beispielen zu veranschaulichen. Das kam vor allen den früheren Perioden der niederländischen und italienischen Kunst zugute. In diesem Sinne sind auch die urkundlichen Veröffentlichungen unternommen. Sie sollen bestimmte Künstler und bestimmte Gruppen des Kunstschaffens illustriren. Zunächst wurde die italienische Kunst bedacht. Es ist Bode gelungen, Dr. Gustav Ludwig in Venedig für das Berliner Jahrbuch zu gewinnen. Dieser Name ist für sich ein Programm. Mit unermüdlichem Fleisse forschend, das Gefundene verarbeitend oder, nie vergeblich angerufen, mit unerschöpflicher Güte an jüngere Fachgenossen verteilend, ersetzt dieser einzige Mann ein kunsthistorisches Institut in Venedig; ja man darf sogar sagen, dass wenige reichbesetzte wissenschaftliche Expposituren im Auslande so viel leisten, wie Dr. Ludwig für sich allein. Leider nicht gesund, ringt er diese ausserordentlichen Leistungen einem vielfach bedrängten Körper ab. Wenn man ihn sieht, wie er, selbst krank, nie in seiner Arbeit ermüdet, sondern in seiner Arbeit fröhlich ist, im Wohltum jeder Art unerschöpflich, so wird man an einen jener stillen Gelehrten erinnert, die wegen der Prüfungen, die sie mit Frohmut auf sich genommen, von der mittelalterlichen Kirche als Wesen besonderer göttlicher Begnadigung der Reihe ihrer Heiligen zugezählt wurden[1]). Sehr dankbar dürfen wir Ludwig auch dafür sein, dass er seine Archivausbeute nicht in Form trockener Regesten gibt — auch solche wären schon sehr dankenswert — sondern, dass er sie aus dem reichen Schatze seiner Kenntnisse und Erfahrungen heraus erläutert und, nach sachlichen Gesichtspunkten aneinander gereiht, bearbeitet. Es lässt sich schwer berechnen, wie viel Nutzen diese Arbeiten Gustav Ludwigs der Geschichte der venezianischen Malerei gebracht haben, gewiss ist, dass von Ridolfi bis heute dafür nicht so viele chronologische Stützpunkte gewonnen wurden, als er rein ausgearbeitet beigebracht hat.

Cornelius v. Fabriczy bringt die vollständigen Daten für die Lebensgeschichte der Genossen Donatellos, Pagno di Lapo und Michelozzo, daneben für Giuliano da San Gallo, dem er ja auch sonst eingehende Studien widmete, und Giuliano da Majano und macht uns mit einem Baumeister aus Cortona Vicenzo bekannt, den, wie er annimmt, Francesco di Giorgio an den Hof von Neapel gebracht hat, wo er von 1493 bis 1495 arbeitet. Auf die sorgfältige Bearbeitung der urbinatischen Akten durch Georg Gronau wies ich schon neulich hin.

Es wäre nicht leicht möglich, wenn wir nun zu den einzelnen Abhandlungen übergehen, auch nur alle jene zu erwähnen, die die Kunstgeschichte förderten, sondern wir werden uns begnügen müssen, sie nach Klassen zu charakterisiren und die wichtigsten beispielsweise zu behandeln. Die erste Klasse sollen jene Arbeiten bilden, die durch Bodes Ankäufe veranlasst wurden, und es ist nur billig, dass wir mit seinen eigenen Arbeiten beginnen. Nicht weniger als zwölf seiner Arbeiten sind in diesen

---

[1]) Während des Druckes dieser Anzeige ist Dr. Gustav Ludwig am 16. Jänner 1905 in Venedig gestorben, ein unersetzlicher Verlust für die Wissenschaft und für seine betrübten Freunde.

vier Bänden enthalten, und da manche davon, die von verschiedenen neuen Ankäufen ausführlich Nachricht geben, in einzelne Abteilungen mit verschiedenen Stoffen zerfallen, könnte man eigentlich noch mehr rechnen.

Da sie alle auf der breitesten im Kunsthandel und auf unermüdlich unternommenen Reisen erworbenen Autopsie beruhen, haben sie eine eigene Gestalt, die sie Mariettes schriftlichen Aufzeichnungen, wie sie im Abcedario vorliegen, an die Seite stellt, nur dass sie auf umfassenderer Anschauung fussen, als sie Mariette zu gewinnen möglich war. Seine Kenntnisse sind so ausgebreitet und erschöpfend, dass sie sich in vielen Fällen zu systematischen Ergebnissen ordnen liessen. Der Hauptteil fällt auf sein Lieblingsgebiet, die florentinische Plastik des Quattrocento, deren Kenntnis er auch zu allen Zeiten am meisten gefördert hat. Der grösste Teil gerade dieser Studien liegt nun schon gesammelt in Buchform vor und ist so verbreitet, dass wir darauf verweisen können.

Die verstorbene Kaiserin Friedrich hatte eine grosse Vorliebe für einen farbigen Kinderkopf im Buckinghampalast, Bode bestimmte ihn als Konrad Meit, und machte diesen deutschen Künstler, einen bisher nicht beachteten grossen Zeitgenossen Dürers, durch einen dem Andenken der Kaiserin gewidmeten Aufsatz im Jahrbuche (Bd. XXII) zuerst bekannt. Die Medaillenkunde förderte er durch eine Arbeit über Niccolò Spinelli, die Kupferstichkunde durch die Publikation der farbigen Drucke Herkules Segers' Andere Arbeiten berichten über neu erworbene Bilder, worunter sich nichts weniger findet als ein Porträt von Jan van Eyck, eine Anbetung der Hirten von Hugo van der Goes und vier neue Rubens. An den Ankauf des van der Goes hat auch Max Friedländer wertvolle Studien angeschlossen, dessen andere Arbeiten im Jahrbuche sich ebenfalls mit von Bode neu erworbenen Bildern beschäftigen. Auf reiche Kenntnis der Monumente gestützt, schildert er uns die Entwicklung und die Werke vieler Meister von hervorragender Bedeutung, Multschers, des Meisters von Flémalle, Gertgens von Sant Jan und des jungen Kranach. Die Veröffentlichung des Flügels eines Passionsaltärchens von Simone Martini erinnert daran, ebenso wie der pisanischen Skulpturen des Museums, nach wie vielen Seiten hin Bode das Museum durch Neuankäufe bereichert, so wie die der Fassadenskulpturen des orientalischen Schlosses Mschatta mit lehrreichen Restaurationsentwürfen von Bruno Schulz daran, dass es Bode gelang, dem neueröffneten Museum eine altchristlich-byzantinische Abteilung anzufügen. Eine der wichtigsten neuen Erwerbungen hat Bode zusammen mit Gustav Ludwig besprochen, die Tafel mit der Auferstehung Christi für eine Kapelle der Kirche St. Michele in Isola bei Venedig. Ludwig hat mit der gewohnten Exaktheit die Aufführung der Kapelle zwischen den Jahren 1475 und 1479 nachgewiesen und wie mir scheint mit Recht geschlossen, dass das Altarbild dieser Kapelle, eben die jetzt in Berlin befindliche Himmelfahrt, um diese Zeit ausgeführt wurde. Aber es geht nicht an, weil Sansovino in seiner Venezia descritta um 1560, also etwa hundert Jahre nach der Aufstellung, diese Tafel dem Gian Bellin zuschreibt, bei dieser Bestimmung zu beharren. Sansovino ist verlässlich, wo es seine Zeit betrifft, aber Nachrichten über Künstler, von denen sich damals der Zeitgeschmack schon abgewendet hat, bedürfen jedenfalls einer Nachprüfung. Das Bild ist mantegnesk, wie die Herausgeber selbst zugestehen. Nun beschäftigt

sich Gian Bellin zuweilen mit denselben Problemen wie sein Schwager, aber von seinem Stil hat er keinen Zug angenommen, so wenig als Mantegna venezianisch ist, wie neuerdings behauptet wird. Solche unbewiesene Annahmen können die klarsten Dinge in Verwirrung bringen. Die Tafel hat alle Kennzeichen von Basaitis Hand, und diesen richtigen Namen ihres Autors haben schon der verstorbene Herr Senator Morelli und Dr. Gustav Frizzoni ausgesprochen. Dadurch wird die Tafel von unschätzbarem Wert für die Geschichte der venezianischen Kunst. Wir wussten bisher von der künstlerischen Entwicklung Basaitis gar nichts, geschweige, dass wir eine Tafel von ihm gekannt hätten, die noch ins fünfzehnte Jahrhundert zurückginge. Es wurde zwar angenommen, er habe bei Luigi Vivarini gelernt, weil er eine von Luigi im Jahre 1503 begonnene und bei dessen Tode unvollendet zurückgebliebene Tafel beendet habe. Aber uns ist weder bekannt, wann Luigi gestorben sei, noch was an dieser Tafel noch zu vollenden war. Diese Theorie ist von Cavalcaselle wieder aufgenommen worden und von Berenson in seinem Lotto breit getreten worden. Dem passte sie natürlich vortrefflich für seine willkürlichen Behauptungen über den Einfluss des Luigi Vivarini auf die Entwicklung der venezianischen Malerei. Diese Auferstehung zeigt uns klärlich, dass Basaiti seine Ausbildung in Mantegnas Werkstatt fand, was mit den bekannten Lebensdaten der beiden gut übereinstimmt. Das gibt der Theorie Berensons den letzten Stoss, weil es zeigt, wie mächtig Gian Bellins Beispiel in Venedig wirkte, dass sogar ein mantegnesk erzogener Künstler bald völlig auf seinen Stil eingeht, von ihm gefangen genommen und umgeformt wird.

An diese Arbeiten die von Bodes Erwerbungen inspirirt sind, schliesst sich eine andere Klasse, die Probleme aus demselben Zeitraume behandeln, der Frührenaissance und des Beginnes der Hochrenaissance, die von ihm bevorzugt wird. Vor allem ist da die Arbeit Gustav Ludwigs über Bonifazio zu nennen, die alte und neue Irrtümer berichtigt, und uns über das Leben des Künstlers und seine Ausschmückung des Palastes der Camerlenghi in Venedig, sein Hauptwerk, vollkommen aufklärt. Im XXIV. Bande des österreichischen Jahrbuches habe ich kleine Irrtümer berichtigt und die Untersuchung über Bonifazios Werkstatt weitergeführt. Eine vortreffliche Studie von W. Weisbach behandelt Pesellino, G. Glück Hieronymus Bosch.

Eine andere Klasse bilden die Arbeiten, die sich mit dem Gegenständlichen der Kunstwerke beschäftigen. A. Warburg hat die Portraits der auf den niederländischen Bildern des 15. Jahrhunderts in den florentinischen Sammlungen Dargestellten bestimmt, oder wo sie schon bekannt waren, ihre Lebensdaten festgestellt und die florentinischen Besteller von Memlings jüngstem Gericht in Danzig in gleich scharfsinniger Untersuchung nachgewiesen. Richard Förster erklärte einige Werke Mantegnas mit Glück, die Kupferstiche mit den sogenannten Meergöttern als die Invidia bei Ichthyophagen und die Allegorien in dem Camerino der Herzogin Isabella in Mantua. Eine grössere ergebnisreiche Arbeit beschäftigt sich mit Rekonstruktionen philostratischer Gemälde in der Renaissance. Das Sachlich-Gegenständliche darin ist vortrefflich, aber da ihm alle Kenntnis der italienischen Handzeichnungen fehlt, so schwebt er bei den Bestimmungen der Meister in dem Abschnitte über die Darstellung der Eroten in der Schule Raffaels völlig in der Luft. Den Vogel hat aber auch hier wieder Gustav

Ludwig abgeschossen mit seiner Erklärung des wunderschönen venezianischen Bildchens in den Uffizien, das dort jetzt Giovanni Bellini zugeschrieben wird. Es ist ebenfalls ein Bild des Basaiti, war mit diesem richtigen Namen noch im 17. Jahrhundert in der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm, hatte ihn in Florenz beibehalten und erhielt erst in neuerer Zeit den falschen Namen des Gian Bellin. Gian Bellin gehört eben, was man kaum glauben sollte, zu den wenigst bekannten, oder besser erkannten Meistern der venezianischen Schule. Ludwig wies die Darstellung als eine religiöse Allegorie nach, entnommen dem Gedichte eines französischen Kartäusers aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, Guillaume de Deguileville, des Titels Pèlerinage de l'âme. Ludwig bezeichnet die Darstellung des Bildes als einen »Heiligen Hymnus auf die Fürbitte für die Todten«. Figur für Figur kann er aus dem Texte belegen, er zeigt, wie der Künstler bald vorgreifend bald zurückgreifend aus den Angaben des Dichters ein malerisches Ganze voller Poesie schafft, dass die Einzelheiten sich zwar alle in der literarischen Vorlage fänden, dass deren bildkünstlerische Vereinigung jedoch ganz dem Maler angehörte. Das ist ganz dieselbe Art, in der Giorgone die klassischen Schriftsteller behandelte, der auch die einzelnen Figuren aus seinen Vorlagen nahm, in ihrer landschaftlichen Vereinigung jedoch seine Fantasie walten liess. Ich erwähne das, weil mein hochverehrter Freund Ludwig meint, ich hätte das Verhältnis Giorgiones zu seinen Texten anders aufgefasst, als er das Basaitis (Bellinis) zu dessen mittelalterlicher Quelle. Es ist in beiden Fällen dieselbe Art. Es scheint mir, wie ich schon neulich bemerkte, dass die fundamentale Bedeutung dieser Arbeit Ludwigs bisher noch nicht richtig erkannt ist, nämlich, dass es weiterhin nicht mehr erlaubt ist, die venezianischen Bilder als Stimmungsbilder schöngeistig zu behandeln, sondern dass man überall ihre wirkliche Bedeutung suchen muss und finden kann. Fast in allen Zweigen sind für die kunstgeschichtliche Forschung richtunggebende Arbeiten vorhanden, der wissenschafliche Betrieb dieses Faches ist jedoch in Deutschland so lax, dass das beste Muster nichts nützt, es bleibt wirkungslos, »mit bescheidner Trauer zieht es still vorbei«, wie es im Liede heisst. Der Zweck dieser Blätter ist, diese betrübende Tatsache immer wieder und wieder in Erinnerung zu bringen.

Die Kenntnis der Geschichte der reproduzirenden Künste wird durch wichtige Arbeiten gefördert. Bodes Beitrag dazu wurde schon erwähnt. Campbell Dodgson schildert fünf unbeschriebene Holzschnitte Cranachs und Jörg Breu als Illustrator der Radoltschen Offizin, Max Lehrs beschäftigt sich eingehend mit dem Meister der Boccaccio-Bilder. Die Berliner Museen sind zu beglückwünschen, dass dieser beste Kenner des älteren deutschen Kunstdruckes an Stelle des zu früh verstorbenen Friedrich Lippmann als Vorstand des Kupferstichkabinettes gewonnen wurde. Da ist nun auch des kurzen Artikels von Max Geisberg über den Meister E. S. zu gedenken. Während sonst ohne Ausnahme die beiden verschränkten oder nebeneinander gestellten Buchstaben auf deutschen Stichen den Vor- und Zunamen des Stechers bezeichnen, soll der »E. S.« Ribeisen heissen, weil der Autor den eingerahmten Haussegen auf einem Marienbildchen und die ebenfalls eingerahmte vor dem Torbogen hängende päpstliche Ablassbulle für das Kloster Einsiedeln auf der Engelweihe für Reibeisen

hält, die das sprechende Wappen des Künstlers sein sollen. Zweierlei ist dabei merkwürdig, dass gegen diesen im Jahre 1901 gedruckten Wirrwarr bisher kein Widerspruch erhoben wurde und weiter, dass zu einer Zeit, wo ein preussischer Historiker den gigantischen Gedanken gefasst hat, alle erhaltenen päpstlichen Bullen in ein Korpus zu vereinigen, ein anmasslicher Dilettant eine päpstliche Bulle mit einem harmlosen Kücheninstrumente verwechselt. Das hängt wohl mit dem eigentümlichen Umstande zusammen, dass an keiner preussischen Universität dem angehenden Kunsthistoriker Gelegenheit geboten ist, in Seminaren Kunstgeschichte in Verbindung mit der Geschichte zu betreiben, dass keine Reisestipendien für Kunsthistoriker kreirt sind, und dass der junge Kunsthistoriker, der sich in Italien weiterbildet, keine Gelegenheit hat, sich an ein deutsches historisches Institut anzuschliessen. Bodes Energie ist zu bewundern, die auch hier einen Ersatz schuf, wenigstens nach einer Richtung hin. Er hat es durch sein persönliches Eingreifen ermöglicht, dass sich jährlich ein Kunsthistoriker an dem von ihm gegründeten kunsthistorischen Institut in Florenz, einer Privatanstalt, weiterbilde. Dieses Institut sendet nun seit vorigem Herbst auch einen Kunsthistoriker zu Dr. Gustav Ludwig nach Venedig, zu doppeltem Zwecke, erstens, dass er Dr. Ludwig bei der Veröffentlichung seiner reichen archivalischen Schätze unterstütze, zweitens, dass er sich unter diesem kenntnisreichen Mann weiterbilde.

Welches Erträgnis die Verbindung historischer Methode mit der kunstgeschichtlichen Forschung liefert, darüber belehren uns die Arbeiten zweier Autoren, die als erlesene Musterbeispiele dienen können, deren Erwähnung, als das Beste, ich mir auf den Schluss verspart habe. Es sind die Arbeiten Adolph Goldschmidts über die sächsische Plastik im frühen Mittelalter, deren hohen Wert schon Max Dvořák im ersten Hefte dieser Zeitschrift detaillirt hat, und Georg Swarzenskis Studien über die Karolinger Malerei und Plastik in Reims von nicht geringerer Bedeutung. Als ein leuchtendes Juwel an dem Ehrenkranze dieses Jahrbuches schimmert Karl Justis geistvolle Studie über Kardinal Mendoza und seine Stiftungen.

Wien. Franz Wickhoff.

A. Venturi. Storia dell'arte Italiana. I. Dai primordi dell'arte cristiana al tempo di Giustiniano. Con 462 incisioni in fototipografia. Milano 1901. 8°. S. 558. II. Dall'arte barbarica alla romanica. Con 506 incisioni in fototipografia. Milano 1902. 8°. S. 673. III. L'arte romanica. Con 909 incisioni in fototipografia. Milano 1904. 8°. S. 1014.

Man kann in den historischen Wissenschaften seit einigen Jahren wieder einmal die Tendenz beobachten, das Erforschte zusammenzufassen und von einem einheitlichen Gesichtspunkte aus darzustellen. Besonders in der Kulturgeschichte im weitesten Sinne des Wortes hat diese Tendenz eine Reihe von gross angelegten Werken universalhistorischen Charakters veranlasst, in welchen entweder der »objektive historische Sachverhalt als das Resultat einer allgemeinen sozialen Evolution« oder doch durch

das Medium einer Individualität gesehen dargestellt werden soll. Auch in der kunstgeschichtlichen Literatur hat dasselbe Bestreben einen Korb voll von allgemeinen oder lokalen Kunstgeschichten hervorgebracht, die entweder als allgemeine Nachschlagewerke und Belehrungsbücher dienen sollen oder auch, wie in der Vorrede eines solchen Werkes ausdrücklich gesagt wird, die Kunstentwicklung von einem subjektiven Gesichtspunkte aus zusammenhängend betrachten wollen. Trotz dieser allgemeinen Strömung, zu der sich auch noch die Vorliebe für illustrierte Werke gesellen mag, durch die das Interesse des Publikums an der schönen Literatur fast ganz absorbirt wurde, ist es doch überraschend, wenn heute der Versuch gewagt wird, eine allgemeine Geschichte der italienischen Kunst zu schreiben, die mehr sein soll als ein kurzes Kompendium, da ja zu einer solchen Arbeit die gute Hälfte der notwendigen Vorarbeiten und Forschungen fehlt. Es ist wohl die Erforschung der Kunstgeschichte keines anderen Kunstgebietes mit einem solchen Eifer betrieben worden, wie die Italiens, doch diese Forschungen umfassten fast ausschliesslich nur zwei Kunstperioden, die altchristliche Kunst und die Renaissance, wogegen die Geschichte der italienischen Kunst im späteren Mittelalter und in der Barockzeit bisher als völlig unerforscht betrachtet werden muss. Der Autor, der heute eine allgemeine Geschichte der italienischen Kunst schreiben wollte, müsste also zu vielen Zeitabschnitten und Kunstgebieten Italiens das Fehlende durch eigene Forschungen ersetzen und so allein durchführen, was sonst durch eine geteilte und organisirte Arbeit durchgeführt zu werden pflegt. Man darf sich da nicht auf die Geschichte der italienischen Malerei von Crowe und Cavalcaselle berufen, die in einer Zeit geschrieben wurde, wo selbst die Erforschung der Renaissancekunst erst in den Anfängen gewesen ist. Das grosse Werk der beiden Autoren ist mehr ein Kunstinventar (und als solches von einem nicht genug hoch anzuschlagenden Werte), als eine Kunstgeschichte, denn was es über die Entwicklung der Malerei in Italien und über die Träger dieser Entwicklung zu berichten weiss, geht im Wesentlichen nicht darüber hinaus, was bereits in den Viten des Vasari zu finden ist. Darum sind auch jene Abschnitte des Werkes der beiden Autoren, in welchen sie sich nicht auf die Lebensbeschreibungen des grossen Florentiners stützen konnten, heute fast vollständig wertlos und veraltet, umsomehr, als sie sie selbst nur als Einleitung und Epilog behandelt haben, ohne darin auch nur beiläufig jene Vollständigkeit der Monumente zu erstreben, welche die das 14. und 15. Jahrhundert behandelnden Teile zu einem unentbehrlichen Nachschlagebuche machen. Es wäre nun allerdings von einem grossen wissenschaftlichen Nutzen, wenn jemand z. B. auch für die barocke Malerei eine ähnliche Inventarisirung der erhaltenen Bilder durchgeführt hätte, wie es Cavalcaselle für die vorangehenden Perioden tat, doch ein solches Unternehmen auf die ganze Geschichte der italienischen Kunst auszudehnen, wäre als das Werk eines Menschen und als der Inhalt eines Buches kaum denkbar. Ein solches Ziel dürfte auch Venturi nicht angestrebt haben, denn trotz der Fülle des Materials, welches seine Kunstgeschichte enthält, kann von einer auch nur annähernden Vollständigkeit nicht gesprochen werden, ja zuweilen werden wir dem Autor sogar nicht den Vorwurf ersparen können, dass er Denkmäler ausseracht liess, die zum Verständnis der stattgefundenen Kunstentwicklung unbedingt herangezogen

werden sollten. So kann der Zweck und die Berechtigung des Buches nur eine Zusammenfassung, zum Teile auch erst die Untersuchung und richtige Aufstellung der Probleme sein, welche die Geschichte der Kunst in Italien bietet, sei es, dass eine Lösung derselben versucht wird, sei es, dass wenigstens der Leser über sie unterrichtet wird und dass ihm die Mittel geboten werden, sich über sie leicht weiter zu informiren. Wie weit dieser Zweck, der nach dem gesagten den einzigen wissenschaftlichen Rechtstitel für ein ähnliches Unternehmen, wie jenes Venturis bilden kann, erreicht wurde, wollen wir im folgenden, so weit es der Raum erlaubt, untersuchen.

Der erste Band umfasst die altchristliche Kunst. Er ist in vier Kapitel eingeteilt, von welchen das erste die vorkonstantinische Kunst, das zweite die altchristliche Architektur, das dritte die nachkonstantinische Malerei, das letzte die Skulptur und die Kleinkünste derselben Periode behandelt. In dem ersten Kapitel wird zunächst die Katakombenmalerei besprochen, ihre wichtigsten Darstellungen werden aufgezählt und ihr Gegensatz zu der nachkonstantinischen Kunst betont. In der Aufstellung dieses Gegensatzes geht Venturi zweifellos zu weit, indem er die Meinung vertritt, die älteste christliche Kunst sei spezifisch christlich gewesen und sei erst unter Konstantin und in der Folgezeit durch klassische Elemente vollkommen durchdrungen worden. Er meint, die Allegorik der Katakombenmalerei sei die Gemeinsprache der Christen gewesen, unter der nicht nur das Mysterium ihrer Religion verborgen war, sondern auch die Verständigung der Christen dall' Italia alle rive del Nilo e alle vallate della Siria erleichtert wurde. Doch die Symbolik der ältesten christlichen Kunst ist absolut nicht etwas spezifisch Christliches und man braucht nur einen Blick in die notitia dignitatum zu machen, um sich zu überzeugen, wie ähnliche Embleme und Symbole, wie sie in den Katakomben angebracht wurden, in Rom überhaupt beliebt gewesen sind. Wie weit der Formenschatz der italienischen Katakomben ausserhalb Italiens verbreitet gewesen ist, ist eine Frage, die heute noch nicht mit einer ähnlichen Bestimmtheit entschieden werden kann, wie es von Venturi behauptet wird. Was uns aber die Katakomben an historischen und dekorativen Darstellungen bieten, ist keineswegs, weder stilistisch noch ikonographisch, von der nachkonstantinischen Kunst irgendwie prinzipiell verschieden, sondern ist nur eine durch bestimmte Art und Weise veranlasste Verwendung von künstlerischen Elementen, die sonst ganz und gar der allgemeinen einheitlichen Entwicklung der antiken Kunst angehören, als deren Fortsetzung auch noch die nachkonstantinische Kunst betrachtet werden muss. Die inhaltliche Tendenz der altchristlichen Kunst hat gewisse Modifikationen und Verschiebungen in den Kunstformen hervorgebracht und vor allem eine Verarmung der rein künstlerischen Interessen zur Folge gehabt, die erst im Cinquecento ganz wieder überwunden wurde, aber eine Separatstellung ist der Katakombenkunst ebensowenig beizumessen, wie der Kunst des triumphirenden Christentums.

An dem Konstantinbogen demonstrirt dann Venturi den Verfall der antiken Kunst — l' arte ritorna bambina a suoi metodi primitivi. Er vergisst dabei, dass es sich um einen ganz bestimmten Fall und um stadtrömische Verhältnisse handelt, die nicht ohneweiters auf die ganze spätantike Kunst übertragen werden können. Das Verhältnis der lokalen römi-

schen Kunst vor und nach Konstantin zu den übrigen kulturellen Zentren Italiens und der italienischen Kunst zu anderen Provinzen des Weltreiches zu untersuchen, sind kunstgeschichtlich die wichtigsten Fragen, welche sich für die ersten Jahrhunderte der christlichen Periode eine Geschichte der italienischen Kunst stellen muss, und darüber finden wir in dem Buche Venturis gar nichts. Es wäre freilich kaum möglich gewesen, dass Venturi diese Fragen, die ja heute die wichtigste Aufgabe der Kunstgeschichte der ersten christlichen Jahrhunderte bilden dürften, zur Lösung bringen könnte, aber ganz und gar an ihnen vorbeizugehen, geht doch nicht an.

Es folgt eine Inhaltsangabe des Martianus Capella und des Prudentius und eine Besprechung des Physiologus, der Sibyllendarstellungen und der Apokryphen, womit die wichtigsten Quellen für die Ikonographie der späteren Jahrhunderte angedeutet werden sollen. Venturi geht dabei, wenn er behauptet: tutte le idee ch'ebbero svolgimento nel medio evo, si trovano almeno in embrione, nel periodo che corre da Costantino a Giustiniano, zweifellos zu weit, denn wenn wir etwa den Schmuck einer der grossen gotischen Kathedralen betrachten, so können wir uns leicht überzeugen, dass ein grosser Teil des ideellen Inhaltes desselben keinesfalls bereits in der altchristlichen Zeit, sondern später entstanden ist. Wie weit spätantike Darstellungen, die an bestimmte, nicht liturgische Texte anknüpfen, im Mittelalter nachleben und nachwirken, hat gerade an der Psychomachie des Prudentius Stettiner in einem schönen Buche gezeigt, welches in der ausführlichen Bibliographie des Prudentius bei Venturi nicht genannt wird. Aber neben den alten Stoffen entstehen immer wieder neue illustrative Darstellungsreihen, so dass am Ausgange des Mittelalters die Darstellungsstoffe der christlichen Kunst einer grossen, die ganze sichtbare Welt umfassenden Enzyklopädie gleichen, in der nur ein geringer Teil der Sujets und Darstellungen auf die altchristliche Zeit zurückgeht. Etwas anders verhält es sich mit den biblischen Darstellungen. Da entstand gewiss bereits in dem ersten halben Jahrtausend der christlichen Epoche der ausschlaggebende Kreis von bildlichen Vorstellungen, die dann die christliche Kunst das ganze Mittelalter hindurch und darüber hinaus begleiten. Es genügt da nicht ein Hinweis auf die Apokryphen, die ja auch später in legendarer Umbildung eine Quelle der bildlichen Darstellung geblieben sind, sondern es wäre notwendig gewesen, den Leser über die ältesten biblischen Zyklen überhaupt zu belehren. Ihre Zusammenstellung ist wohl heute noch ein pium desiderium, eines der dringendsten, die die mittelalterliche Kunstforschung hat, doch einerseits lässt sich mehr als bei Venturi darüber zu finden ist auch schon auf Grund der heutigen Literatur feststellen — es steht in dem Handbuche von Fr. X. Kraus mehr darüber — andererseits kann man besonders die Geschichte der italienischen Kunst überhaupt schwer schreiben, so lange die hier einschlägigen Aufgaben nicht einigermassen gelöst sein werden. Es dürfte in unzähligen Fällen kaum möglich sein, zu bestimmen, was in Italien als einheimische Kunst, was als byzantinische Enklave betrachtet werden muss, so lange man nicht weiss, wie der gemeinsame Urstamm der christlichen Darstellungen im Westen und Osten beschaffen gewesen ist. Die Wilpertsche Publikation lehrt uns, wie mächtig er bereits in den ersten Jahrhunderten des Christentums gewesen ist. Doch das sind Fragen, die von Venturi kaum gestreift werden.

Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit der ältesten christlichen Architektur. Es werden zunächst die Zentralbauten besprochen, die von antiken Nymphäen und Thermensälen etwas summarisch abgeleitet werden; dann die Basilikalbauten, heidnische Bauten, die für christlichen Gottesdienst verwendet wurden, und schliesslich die architektonische Dekoration der altchristlichen Kirchen. Come abbiamo veduto, l'architettura si andava trasformando, lesen wir am Schlusse dieses Kapitels, doch erfahren wir in der Schilderung nur, wie sich einige dekorative Glieder verändert haben, doch nichts über die grosse, in der älteren antiken Kunst beispiellose architektonische Entwicklung, die zwischen dem Pantheon und S. Lorenzo in Mailand oder S. Vitale in Ravenna liegt, wo und wie sich diese Entwicklung vollzogen hat und welche Rolle dabei der italienischen Kunst zuzuschreiben ist. Die Geschichte der altchristlichen Architektur hatte darunter zu leiden, dass sie solange nur vom Standpunkte der einseitig altchristlichen Altertumsforschung betrieben wurde, wo es doch unzweifelhaft ist, dass ihre Geschichte nur im Zusammenhange mit der Geschichte der ganzen spätantiken Architektur erkannt werden kann, doch heute ist bereits darin soweit eine Wandlung zu verzeichnen, dass man zumindestens eine Präzisirung der einschlägigen Probleme von einer Geschichte der italienischen Kunst wohl verlangen kann. Überhaupt scheint es mir der grösste Mangel des ersten Bandes des Venturischen Buches zu sein, dass er auf die stilistische Entwicklung der ersten fünf Jahrhunderte der christlichen Ära fast gar nicht eingeht, sondern sich mit ihr mit der Bezeichnung Dekadenz abfindet, der er einen etwas nebulosen Masstab der »klassischen Grösse und Erhabenheit« zu Grunde legt. Das zeigt sich besonders deutlich in dem folgenden Kapitel, welches die Geschichte der Malerei in der nachkonstantinischen Zeit behandelt.

Es enthält nebst einer kurzen Einleitung über die heidnisch-römische Malerei, einen Auszug aus einzelnen altchristlichen Schriftstellern, die über malerische Darstellungen berichten, wie z. B. Paulinus von Nola, auch ein Auszug aus einem Sermon des hl. Asterius von Amasea wird gegeben, in dem Gemälde mit Darstellungen des Martyriums der hl. Euphemia beschrieben werden; es folgt dann eine Beschreibung der wichtigsten erhaltenen Wandmalereien und Mosaiken und schliesslich eine Besprechung der ältesten Miniaturhandschriften, der altchristlichen Webereien und Goldgläser. Venturi ist der Meinung, dass die angeführten poetischen Schilderungen den entsprechenden malerischen Darstellungen vorangehen, was weder bewiesen ist, noch überhaupt so allgemein der Fall sein dürfte. Bei Paulinus von Nola wissen wir wenigstens bestimmt, dass sich seine Schilderungen an bestehende Gemälde anschliessen. Die Entwicklung der monumentalen Malerei betrachtet Venturi von dem erwähnten Gesichtspunkte des fortschreitenden Verfalles. Wie falsch das ist, beweist am besten vielleicht das, was er über die Miniaturen der Wiener Genesis behauptet, die er ins 6. Jahrhundert versetzt und als deboli e decadenti composizioni bezeichnet, die »in ogni caso non sono mai molto notevoli per la bontà del disegno, nè dal punto di vista dell'iconografia biblica«[1]). Etwas früher

[1]) Besonders unerklärlich ist die letztere Behauptung, da ja Graeven nachgewiesen hat, dass die Kompositionen der Genesis allgemein verbreitet gewesen sind.

lesen wir auf S. 188: La pittura antica cercava raramente gli effetti di luce. Es ist das ein Beweis, wie wenig Venturi mit der Geschichte der spätantiken Malerei vertraut ist, die seit dem letzten Pompejanischen Stil nur Licht- und Luftmalerei gewesen ist. Wie die Klassizisten des 18. Jahrhunderts konstruirt er sich einen antiken Stil della forza, della pienezza, della magnificenza, mit dem er freilich die herrlichen impressionistischen Bilder des Wiener Kodex nicht in Einklang bringen kann. Nach diesem Rezept wird sogar der Unterschied zwischen westlichen und byzantinischen Kunstwerken bestimmt, indem den letzteren die semplice dignità ellenica angedichtet wird. Es ist klar, dass Venturi nach dieser Auffassung, der spätantiken Malerei und der ganzen spätantiken Kunst nicht gerecht werden kann, wie er denn auch z. B. für S. Vitale nur Worte des Tadels findet und es als ein Verfallswerk bezeichnet, einen Bau, der sowohl in seiner architektonischen Anlage, als in seiner Ausschmückung in der Geschichte der antiken Kunst eine ähnliche Stelle einnimmt, wie Gesù in der Geschichte der christlichen Kunst. Die stilistischen Wandlungen, die zu dieser spätantiken Barocke führten und ihre Geschichte zu schildern, wäre wiederum vor allem die Aufgabe dieses Kapitels gewesen.

Während die Beschreibungen der Mosaiken ausführlich und fast weitschweifend sind, entspricht das, was über die altchristlichen Miniaturhandschriften gesagt wird, weder der Wichtigkeit des Gegenstandes, noch dem heutigen Stande der Forschung. Das zeigt sich bereits bei der Bibliographie, die Venturi, wie auch sonst diesem Abschnitte anfügt. Zur Geschichte der antiken Büchermalerei fehlen der wichtige Aufsatz von Willamowitz-Müllendorf, die zwei Bücher von Thiele, über die Virgilhandschriften die beiden grundlegenden Aufsätze von Wickhoff und Traube, das Buch von Schultze über die Quedlinburger Fragmente, der wichtige Aufsatz von Graeven in den »Göttingen'schen gelehrten Anzeigen«, der den Kodex Rossanensis behandelt. Als die ältesten erhaltenen Miniaturen betrachtet Venturi die Bilder der Mailänder Ilias und des Kodex Vaticanus des Virgil, was sicher nicht richtig ist. Dass die Mailänder Ilias an die Spitze der erhaltenen Handschriften zu stellen ist, beweist er in folgender Weise: er glaubt, dass die Mailänder Illustrationen Kopien von älteren Originalen waren. Ältere Originale wurden auch für den Pariser, Vatikanischen und Barberinischen Psalter benützt. »La distanza che corre tra le miniature dei Salteri della Vaticana e della Barberiniana e quella, prossima di tempo della Nazionale di Parigi, ci può far intuire la grandissima differenza, che doveva passare da questa ultima all' altra originale, spontaneamente nata più di mille anni prima nella luce della bellezza ellenica.« Die Vorlage des Josuarotulus vergleicht Venturi mit den Mosaiken in S. Maria Maggiore und weil er gewisse Übereinstimmungen findet, versetzt er die Miniaturen in dieselbe Zeit, wie die Mosaiken, was falsch ist, da sich die Ähnlichkeiten auf Züge beschränken, die ein Gemeingut der altchristlichen Kunst sein können und nicht als ein Beweis derselben Provenienz angeführt werden dürfen, wo der Gesamtstil wesentlich verschieden ist. Die Vatikanische Handschrift datirt aber Venturi im Gegensatze zu der Forschung der letzten Jahre in das 10. Jahrhundert, si per ragioni paleografiche, si per ragioni stilistiche. Die ragioni paleografiche sind ihm die begleitenden Erklärungen, die man bisher als spätere Zutaten bezeich-

nete, die ragioni stilistiche der illusionistische Stil des Malers, den er als facilità convenzionale bezeichnet. Abgesehen davon, dass ihn die Wiederholungen aus dem Josuarotulus, die sich in griechischen Handschriften des 11. und 12. Jahrhunderts erhalten haben, darüber hätten belehren können. in welchem Verhältnis die Kunst dieser Zeit zu spätantiken Originalen gewesen ist, hätte er doch nie auf eine solche Datierung verfallen können, wenn er von dem malerischen Stile der ausgehenden Antike und dem zeichnerisch-plastischen des 10. Jahrhunderts eine halbwegs richtige Vorstellung gehabt hätte.

Eine Schilderung der Bilder des Josuarotulus oder des Kodex Rossanensis mag zum Verständnis der allgemeinen Kunstentwicklung notwendig sein, doch schwer zu verstehen ist es, warum die Miniaturen des Kosmas Indikopleustes ausführlich besprochen werden, wogegen die Bilder der Quedlinburger Itala, die aller Wahrscheinlichkeit nach in Italien entstanden sind, gar nicht erwähnt werden, oder beim Ashburnham-Pentateuch die Frage nach der Provenienz gar nicht berührt wird, die man bekanntlich ebenfalls in Italien gesucht hatte. Wir können das auch in den weiteren Teilen des Werkes beobachten, dass Venturi da, wo es an Monumenten sicherer italienischer Entstehung mangelt oder die Provenienzfragen nicht leicht entschieden werden können, einfach die Monumente beliebiger Provenienz beschreibt, als ob die Materie keine Schwierigkeit bieten und der Gang der Entwicklung ruhig und klar fortfliessen würde.

Das letzte Kapitel des ersten Bandes enthält eine Geschichte der plastischen Kunst in der Periode zwischen Konstantin und Justinian. Es werden zuerst die erhaltenen Statuen und einzelne Porträtbüsten dieser Zeit besprochen, dann sehr kurz die Sarkophage, von welchen die in Rom befindlichen etwas willkürlich in vier Gruppen eingeteilt werden, wobei diese Einteilung zugleich als die Basis der chronologischen Anordnung benützt wird. Über die ausserrömischen Sarkophage, die ja zweifellos die wichtigste Monumentenserie sind, an welcher die stilistische Entwicklung in Italien in jener Periode erkannt werden kann, finden wir nur eine kurze und summarische Besprechung, die darauf hinausgeht, auch an ihnen den Verfall der antiken Kunst zu beweisen. Ausführlicher werden dann die Reliefs der zwei Ciboriums-Säulen in der Markuskirche beschrieben, die man bisher als oströmische Arbeiten angesehen hat, die Venturi jedoch in Pola entstehen lässt, weil berichtet wird, dass die Venezianer im Jahre 1243 aus Pola Säulen mitgenommen haben und weil sich die klassische Kunst in der Provinz länger erhalten hat, als in den Hauptstädten, wie in Rom oder Ravenna, und »weil im Osten im 6. Jahrhundert ein so starkes Relief nicht mehr gefunden wird«. In gleicher Weise wie diese sonderbare Beweisführung dürfte die Forscher das in Erstaunen setzen, was Venturi über die Maximinkathedra sagt, die er als nahestehend den Mosaiken in S. Maria Maggiore und als eine byzantinische Arbeit aus der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts bezeichnet. Dann kommt eine Besprechung von anderen Elfenbeinarbeiten ohne Rücksicht auf die Provenienz, wobei nur hervorzuheben wäre, dass Venturi die bekannten byzantinischen Elfenbeinkästchen, deren Ursprung im 10. bis 12. Jahrhundert Graeven überzeugend nachgewiesen hat, in das Ende des 4. oder den Anfang des 5. Jahrhunderts versetzt, perchè sono pieni di reminiscenze dell' antichità, della

mitologia e degli usi della vita classica. Er hätte nur z. B. einen der vielen byzantinischen Psalter aus dem 10. oder 11. Jahrhundert durchzublättern brauchen, um sich zu überzeugen, dass dasselbe Schattennachleben der Antike, ebenso wie an diesen Elfenbeinkästchen, in der byzantinischen Kunst am Beginn des zweiten Jahrtausends allgemein beobachtet werden kann, und die Stilübereinstimmung zwischen den Kassetten und anderen byzantinischen plastischen Arbeiten des späteren Mittelalters ist so evident, dass man es unbegreiflich findet, wie man auf eine andere Datirung überhaupt verfallen kann. Da die wichtigsten plastischen Monumente in dieser Weise falsch datirt sind, kann auch in diesem Teile nicht einmal von einer richtigen Schilderung der allgemeinen Entwicklung der Kunst zwischen Konstantin und Justinian, geschweige denn von den speziellen italienischen Verhältnissen die Rede sein[1]). „Così giacque l'arte per secoli“ heisst es am Schlusse, wie in Kunstgeschichten, die vor fünfzig Jahren geschrieben wurden.

Der zweite Band ist ebenfalls in drei Kapitel eingeteilt. In dem ersten werden die Goldschmiedearbeiten der Völkerwanderungszeit erörtert, wobei Venturi einen Mittelweg sucht zwischen der älteren Annahme, die sie für barbarisch hielt, und zwischen der Anschauung Riegls, der ihren Zusammenhang mit der klassischen Kunst nachgewiesen hat. Venturi stimmt Riegl bei, doch glaubt er, dass sich eben in den römischen und griechischen Werkstätten der barbarische Geschmack und die barbarische Kunst Geltung verschafft haben. Im zweiten Kapitel wird die Geschichte der Architektur, Skulptur und Malerei seit dem 6. bis zum 11. Jahrhundert geschildert, in jener Zeit also, die an ungelösten Problemen die reichste ist und über die wir vor allem etwas zu erfahren wünschen. Wer darüber etwas in dem Buche suchte, wird enttäuscht dasselbe aus der Hand legen. Es wird der Bilderstreit besprochen, dann folgt eine Beschreibung einer Reihe von Kirchen, die Venturi ohne Angabe der Gründe für longobardisch erklärt, auch einige andere Bauten werden erwähnt und ihre Dekoration geschildert. Der Architektur der karolingisch-ottonischen Periode werden elf Seiten gewidmet, wovon die Hälfte durch Abbildungen ausgefüllt wird und von dem übrigen Text noch die Hälfte einen ausführlichen Beweis enthält, dass S. Michele in Pavia nicht in dieser Zeit, sondern im 12. Jahrhundert entstanden ist, was ja ohnedies heute allgemein angenommen wird und woran sich eine längere Auseinandersetzung über die Skulpturen der Fassade von S. Michele anschliesst, in der Venturi bereits die Elemente der Divina Comedia findet. (Pare che una arena gialla uscita dai gorghi delle onde, abbia lasciato i suoi depositi sulla facciata del S. Michele, formando disegni strani, spaventevoli intorno all' araldo di Dio che cammina sul drago, al sacerdote dell' Eterno, tremendo per le ali fatte d' aste

[1]) Die als Fig. 162 abgebildete und auf S. 412 besprochene Büste des sogen. Constantius Chlorus ist nicht aus dem 4. Jahrh., sondern älter. Die geflügelten Engelsgestalten sind nicht, wie auf S. 440 behauptet wird, eine spezifisch christliche Figur, (è l' oratore cui si sono date le ali) sondern ist, wie allgemein bekannt ist, eine Verwertung der alten Victorientypen. Das Zeichenbuch in Siena ist, was H. Egger nachgewiesen hat, nicht von Peruzzi, wie Venturi meint. (S. 422). Das Relief mit dem hl. Petrus und Paulus im Vatikan ist aus dem 16. Jahrhundert und nicht altchristlich.

e di frecce — —. E il tempo in cui la visione apocalittica sta per surrogare la visione del cielo e la Divina Comedia sta per svolgersi solenne.) Die Skulpturen von S. Michele entsprechen den überall schon im 11. Jahrhundert geläufigen romanischen Darstellungen, die, wie Goldschmidt nachgewiesen hat, auf Psalterstellen zurückgehen.

Auf S. 216—230 werden dann karolingische Elfenbeine und Goldarbeiten beschrieben, ohne Rücksicht darauf, wo sie entstanden sind, sogar die bekannte Darstellung des segnenden von der Gemeinde umgebenen Bischofs im Louvre inbegriffen, für die Venturi einen Ursprung nach dem 10. Jahrhundert vermutet (!), worauf eine Schilderung der aus dieser Zeit erhaltenen Wandmalereien und Mosaiken folgt. Mit besonderer Spannung liest man die Ausführungen über die Malereien in Sta. Maria Antiqua, die ja geeignet sind, uns einen Einblick in die stilistische Entwicklung der italienischen Malerei dieser Periode zu eröffnen. Doch auch da wird man enttäuscht. Nicht nur, dass Venturi wiederum nicht aus den Fresken jene Schlüsse gezogen hat, die sie für die italienische Kunstgeschichte dieser Zeit enthalten, sondern er missversteht auch vollkommen das wichtigste Problem, welches sie bieten, indem er einen Teil der Malereien falsch datirt. Es sind dies die herrlichen Darstellungen einer thronenden weiblichen Figur neben der Apsisnische, dann der Mutter der Makkabäer und die Verkündigung auf der Trennungswand zwischen dem Schiffe und dem Chore. Diese Malereien, die grösste Überraschung, welche uns je die Blosslegung von mittelalterlichen Malereien brachte, sind so gemalt, als wären sie nicht im Mittelalter, sondern in der Zeit der höchsten Blüte der pompejanischen Malerei des vierten Stiles entstanden. Nicht nur der Absicht nach, wie es bis zum 10. Jahrhundert oft vorkommt, sondern mit unfehlbarer Sicherheit und bewunderungswürdigem Können sind diese Figuren illusionistisch auf die Wand nicht gemalt, sondern nur hingehaucht. Der ganze Stil dieser Bilder entspricht vollkommen noch der spätantiken Malerei, so dass man versucht wäre, sie über die Grenze zurückzurücken, die zwischen der Antike und dem Mittelalter gezogen zu werden pflegt. Venturi versetzt sie in das 10. Jahrhundert: „sono il segno delle forme classiche rifiorite a Bisanzio al principio del X secolo e importate in Roma dai monaci greci che popolavano le falde del Palatino“. Wäre diese Datirung richtig, müssten wir annehmen, dass in dieser Zeit plötzlich die Entwicklung der Kunst genau wieder dort angefangen hat, wo sie, wie man anzunehmen pflegt, im 4. und 5. Jahrhundert unterbrochen wurde. Nun bringt aber merkwürdigerweise Venturi selbst den Beweis gegen die Richtigkeit seiner Datirung. Die fraglichen Malereien sind nämlich nicht die einzige Schichte von Fresken, welche sich an den Wänden befindet, die sie schmücken. Die Frauenfigur im Chor ist auf einer Schichte von Malereien, über deren Entstehungszeit wir nichts wissen; doch über den Fresken, zu der die Figur gehörte, befand sich eine dritte Zone von Malereien, die wie Venturi selbst berichtet, mit aller Wahrscheinlichkeit unter der Regierung Pauls I. ausgeführt wurden. Die Regierungszeit dieses Papstes umfasst die Jahre 757—767 und so können die darunter befindlichen Gemälde nicht aus dem 10. Jahrhundert sein. Venturi hält diese Malereien für byzantinisch, stellt sie mit den nach seiner Meinung ebenfalls byzantinischen Malereien auf der Façade und im Porticus von

St. Angelo in Formis zusammen, und um zu zeigen, wie westliche Nachahmungen von byzantinischen Vorbildern anders aussehen als diese Werke, führt er als Beispiel die Malereien in S. Sylvestro in Rom an, die, wie er selbst zugibt, im 13. Jahrhundert entstanden sind. Ist es nicht dasselbe, wie wenn jemand spätgotische deutsche Skulpturen, etwa Werke des Veit Stoss, als Nachahmung des alten französischen gotischen Stiles anführen würde und als einen Beweis, dass die Skulpturen in Bamberg und Freiberg nicht Nachahmungen, sondern französische Originale sind? So wird alles durcheinandergeworfen und weder werden die Monumente richtig bestimmt und gewürdigt, noch die geradezu sich aufdrängenden und für die ganze Entwicklung der Kunst in Italien und auch ausser Italien grundlegenden Fragen nach den einzelnen stilistischen Phasen der römischen Malerei in der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends so gelöst oder auch nur gestellt, wie es die Denkmäler gestatten. Statt dass sich Venturi mit diesen so wichtigen Problemen der italienischen Kunstgeschichte in einer ihrer Wichtigkeit entsprechenden Weise auseinandergesetzt hätte, lässt er eine lange Beschreibung der karolingischen Miniatur-Handschriften folgen und zählt des langen und breiten die einzelnen nordischen Klosterschulen auf nach der Einteilung Janitscheks und Leitschuhs, an die niemand sonst mehr heute glaubt. Es füllt das 55 Seiten, wogegen über die gleichzeitige Miniaturmalerei in Italien nur 14 Zeilen geschrieben werden und eine einzige Handschrift genannt wird, die Benediktinerregel, die im J. 915 in Capua gemalt und illustrirt wurde. Wenn auch die Büchermalerei in dieser Periode in Italien nicht so blühte, wie nördlich der Alpen, so gibt es doch eine Reihe italienischer Miniatur-Handschriften aus dieser Zeit, die uns Aufschluss über das Darstellungsvermögen und die dekorativen Verzierungen der gleichzeitigen italienischen Malerei gewähren. Hier hätte die Untersuchung einsetzen sollen. Venturi begnügt sich aber zu sagen: E Roma, che mantenne vive le antiche tradizioni christiane, che le trasmise nelle badie irlandesi e anglosassoni di Francia e di Germania, ebbe pure una vita artistica perenne — — Bastano i mosaici conservati anteriori al Mille per dirci che l'arte teneva di mira l'antico e copiava, imitava ciò che Roma cristiana aveva lasciato in eredità al medio evo.

Das letzte Kapitel beschäftigt sich mit der byzantinischen und arabischen Kunst und ihrem Einfluss in Italien. Es wird zunächst der Typus der byzantinischen Kirchen nella seconda età d'oro nach den Schilderungen des Konstantin Porfirogenetes und des Fotius und den erhaltenen Denkmälern geschildert, welcher Typus in Sizilien und Oberitalien eingewirkt hat. Dann folgt eine Schilderung der arabischen Architektur, die in einer sonderbaren Theorie als eine Nachahmung der Melonenfrucht erklärt wird (auf die auch die arabische Dekoration zurückgeführt wird[1]), mit Ausnahme der Arabesken welche Venturi aus den Hieroglyphen entstehen lässt). Doch sagt Venturi selbst: »Dell'arte dell'oriente musulmane dal IX al X secolo non resta quasi nulla in Italia«, so dass man vermuten muss, dass er diese überraschenden Theorien aus reiner Freude am Finden inserirte. Man hätte jedoch lieber etwas mehr über den Bau der Markuskirche erfahren,

[1]) S. 365.

über den gerade zehn Worte gesagt werden. Die schönste Kirche nicht nur Italiens sondern der ganzen Welt wurde auch nicht für wichtig genug gefunden, in dieser Geschichte der italienischen Kunst abgebildet zu werden. Statt ihrer hat Venturi das sepolcro d' uno sceicco presso Sakkarah und die Moschee des Sultan Barkouk in Kairo an der entsprechenden Stelle abbilden lassen.

Nach der Architektur werden die Werke der byzantinischen Malerei besprochen und zwar von den monumentalen Gemälden die, welche in Italien entstanden sind, von den Miniaturen die bekannten überhaupt. Wenden wir uns zunächst zu den letzteren. In einer langen Abhandlnng werden alle die bekannten byzantinischen Kodizes aufgezählt, deren Beschreibungen aus einem Handbuche in das andere wandern. Auf S. 472 ff. macht Venturi vor allem einen langen Vergleich zwischen dem Pariser Psalter und dem Vat. Cod. Reg. 1, wobei er im Gegensatze zu Kondakoff den letzteren für den schöneren und deshalb für älter hält. Das ist erstens nicht richtig, da der Pariser Psalter noch weit näher dem spätantiken malerischen Stile steht, als die peinlich gemalte vatikanische Handschrift, was Venturi mit schön verwechselt, zweitens hat die ganze Polemik keinen rechten Sinn an dieser Stelle und in diesem Buche. Was würde es für die Geschichte der italienischen Kunst beweisen, wenn der Kodex in Rom wirklich schöner wäre als der Kodex in Paris, und ähnliches wiederholt sich oft. Mit aller Ausführlichkeit werden die einzelnen Hände in den beiden vatikanischen Handschriften des Oktateuch besprochen, aber von den übrigen Handschriften, die denselben Zyklus enthalten, wird nur die in Smyrna erwähnt und das, was an diesen Handschriften einzig für die allgemeine Kunstentwicklung wichtig ist, nämlich dass es die reichsten Kompendien des alten biblischen Bilderzyklus sind, wird nicht gesagt. Dieser Ausführlichkeit gegenüber wirkt umso überraschender, wie knapp und unzureichend vielfach das ist, was über die monumentalen Malereien im byzantinischen Stile gesagt wird, die in Italien ausgeführt wurden. An einem Beispiele möge man es sehen: ausser den Mosaiken in der Vorhalle, für die Venturi die Forschungen Tikkanens verwertet, werden aus dem ganzen ungeheuren Schatze der musiven Kunst, welchen die Markuskirche in Venedig birgt, nur drei Mosaiken angeführt und beschrieben, die Translatio des hl. Markus über dem linken Seitenportale und (»in correlazione« mit dem letzteren) die Erscheinung des hl. Markus und die Bergung seines Leichnams im rechten Querschiff. Dann werden nur noch die Darstellungen der Kuppelmosaiken kurz aufgezählt und die Behauptung aufgestellt, dass das Programm für sie dem evangelium aeternum des Joachim von Floris entnommen sei, alles übrige aber gar nicht erwähnt. Vergegenwärtigen wir uns, wie reichhaltig und verschiedenartig die Mosaiken der Markuskirche sind. Die ältesten unter ihnen sind die Mosaiken in der Kuppel über dem Presbyterium und ein Teil der Mosaiken in der Vorhalle, die noch im 11. und in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts entstanden sein dürften. Aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts dürften die Mosaiken in den zwei anderen Kuppeln des Hauptschiffes sein, dann die Marien am Grabe, Christus im Limbus auf dem Trennungsbogen zwischen der ersten und zweiten Kuppel, Christus am Ölberg auf der Hauptwand des rechten Seitenschiffes, wie auch alle einzelnen Heiligengestalten dieser Wand, auf der Hauptwand des

linken Seitenschiffes und unter den Arkaden. Alle diese Mosaiken sind noch rein byzantinisch, so dass wir annehmen können, dass sie von byzantinischen nach Venedig berufenen Künstlern oder ihren Schülern ausgeführt wurden. Einen anderen, etwas späteren Stil weisen Mosaiken auf, die fast die Hälfte des Wandschmuckes in der Markuskirche ausmachen. Es sind dies der Judaskuss, die Verspottung Christi auf dem Trennbogen zwischen der ersten und der zweiten Kuppel, die Mosaiken der rechten Seitenkuppel und der Wölbung in der linken Seitennische des rechten Querarmes mit Darstellungen aus dem Leben Christi, ferner die Mosaiken der Wölbungen und Wände in den beiden Seitennischen des Presbyteriums mit Darstellungen aus dem Leben Christi und des hl. Markus, in der Wölbung zwischen der Mittelkuppel und der rechten Seitenkuppel mit Darstellungen aus dem Leben Johannes des Täufers, in den Wölbungen der linken und mittleren Seitennische zum linken Querarme mit Darstellungen aus dem Leben Jesu, ferner in der Wölbung des rechten Seitenschiffes mit Darstellungen aus der Apostelgeschichte. Auch die Mosaiken der Zenokapelle gehören hieher. In allen diesen Gemälden ist der Stil nicht mehr rein byzantinisch, sondern weist eine ähnliche Umgestaltung auf, wie wir sie auch an anderen italienischen Malereien aus der zweiten Hälfte des 12. und ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts beobachten können. Zu dieser grossen Gruppe gehören auch die von Venturi angeführten Darstellungen der Erscheinung des hl. Markus und der Bergung seines Leichnams. Das Portalmosaik ist aber keinesfalls mit ihnen in correlazione, sondern weist einen noch jüngeren Stil auf, der bereits unter dem Einflusse der neuen gothischen Malerei steht und den wir auch in anderen einzelnen Mosaiken in S. Marco wiederfinden. Diese Werke dürften aus der Mitte und der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts sein. Eine noch spätere Entwicklungsstufe weisen die Mosaiken der Taufkapelle auf, die stilistisch beiläufig den Werken des Duccio und Cavallini entsprechen und mit ihnen auch gleichzeitig sein dürften. Aus dieser kurzen Aufzählung ersieht man, wie reich der von Venturi übergangene Schatz an spätmittelalterlichen malerischen Werken ist, welchen die Markuskirche birgt, und wie gross die Anzahl der Mosaiken ist, so gross ist auch ihre Bedeutung für die Geschichte der italienischen Kunst. Die Mosaiken der ersten und zweiten Gruppe zeigen uns deutlicher als sonst welche Monumente in Italien, wie im 12. Jahrhundert die alten spätantiken Kompositionen, die sich im Osten erhalten haben, in dieser Zeit wieder in neuer Fülle nach dem Westen übertragen werden. Nicht nur die Mosaiken der Vorhalle gehen auf altchristliche Kompositionen zurück, sondern wahrscheinlich auch eine Reihe von anderen. Nicht nur den entwickelten Stil, sondern auch eine grosse Anzahl alter Kompositionen entnahm man im 12. Jahrhundert wieder den östlichen Repositorien der antiken Kunst und deshalb begleiten diese alten Kompositionen wiederum fast unge-ändert die Entwicklung der italienischen Malerei im 13. und 14. Jahrhundert. Die zweite Gruppe zeigt uns in einer Anzahl von Gemälden, die weit grösser ist, als was man dafür sonst in ganz Italien an monumentalen Beispielen anführen kann, wie sich am Schlusse des 12. Jahrhunderts in der italienischen Malerei ein neues Leben zu rühren begann,

in naiven, ungeschickten Versuchen, aber verbunden mit dem Bestreben nach einer selbständigen Anschauung und Gestaltung. Das können wir sowohl etwa an den Miniaturen der Biblia Farfensis, an den Wandmalereien von S. Clemente, als auch hier in Venedig an Mosaiken beobachten. Es ist trotz der lokalen Verschiedenheiten der allgemeine italienische Stil dieser Zeit, den wir uns anderswo mühselig zusammensuchen müssen und für den uns in S. Marco gleich ein grosses Museum voll Gemälden erhalten ist. Das, was man in diesem Stile schüchtern und unbeholfen anstrebte, ist in der neuen gothischen Malerei vollkommener erreicht worden und der neue zeichnerische Stil verbreitet sich wie schon anderweitig hervorgehoben wurde, schnell in Italien und dringt auch in die Werkstätten der venezianischen Mosaicisten, wie wir ebenfalls an einer grossen Gruppe von Gemälden in S. Marco erkennen können. Dieser neue auf neuer selbständiger Formenanschauung beruhende Stil hat aber den italienischen Künstlern die Augen geöffnet für die künstlerischen Vorzüge der alten Vorbilder, und so folgt eine neue Renaissance der byzantinisch antiken Kunst, die wir wie in Siena und Rom auch in Venedig beobachten können und zwar wiederum gleich an einer ganzen Serie von Gemälden, die an historischer und kunsthistorischer Bedeutung dem Dombilde Duccios oder den Fresken in S. Cecilia in keiner Weise nachstehen. Aus diesem ganzen unerhört reichen Emporium der spätmittelalterlichen Malerei in Italien greift Venturi nur drei beliebige Stücke heraus, als ob er gerade nur die beschrieben hätte, die ihm zufällig in einer Abbildung vorgelegen sind. Und hätte er auch nur diese Reihenfolge, die ja in einer Kirche zu finden ist, auf ihre Stilabfolge untersucht, so hätte er nicht die Einheitlichkeit der Entwicklung der Malerei in Italien vom 11. bis zum 14. Jahrhundert übersehen können. So erwecken aber die zufälligen, zusammenhanglosen Bemerkungen über einzelne Malwerke dieser Periode die Vorstellung, als ob auch in der Entwicklung selbst alles vom Zufall abhängig gewesen wäre. Das was Venturi über den Zusammenhang der Darstellungen in den drei Hauptkuppeln mit dem evangelium aeternum des Joachim von Floris sagt, ist nicht richtig. Mit der apokalypsischen Vision des Abtes stimmt zwar die Beschreibung Venturis, doch nicht die Mosaiken der Markuskirche, wo in der zweiten Kuppel nicht Gott Vater in der Mitte dargestellt ist, sondern Christus, in der dritten Kuppel nicht die chiesa, sondern die Madonna und wo auch in der zweiten Kuppel Heilige und die Madonna dargestellt sind, was Venturi nicht sagt und was der Schrift Joachims widerspricht, so dass von der Übereinstimmung mit dem evangelium aeternum gar nichts übrig bleibt, welches auch schon deshalb nicht benützt werden konnte, weil die Mosaiken zum Teil gewiss älter sind. Nach einer Erklärung der Mosaiken muss man sich nicht weit umsehen, weil sie dem geläufigen Programm der Ausschmückung der byzantinischen Kirchen vollkommen entsprechen[1]), was bei der Bestimmung des Programms durch byzantinische Künstler leicht erklärlich ist.

Ausführlicher als die Mosaiken bespricht Venturi die Skulpturen der Markuskirche, wobei man ihm vor allem sehr zu danken hat, dass er auf

[1]) Vgl. Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern.

die vier Engel aufmerksam machte, die an den Pfeilern der Mittelkuppel stehen und bisher so gut wie unbeachtet gewesen sind. Er hält sie für byzantinisch und glaubt, dass sie zu einer Darstellung des jüngsten Gerichtes gehörten, was an und für sich unwahrscheinlich ist, und dass sie aus der Kirche des Pantokrator in Konstantinopel stammen, wofür es keinen Beweis gibt. Als byzantinische fast lebensgrosse Freifiguren aus dem späteren Mittelalter hätten sie freilich einen ganz singulären Wert, wie nicht erst hervorgehoben werden muss. Es ist jedoch zunächst Venturi entgangen, dass sie nicht alle von derselben Hand sind. Der in ein Horn blasende ist unvergleichlich besser als die übrigen drei und ein Formenvergleich zeigt unverkennbar, dass er von einer anderen Hand ist. Die drei übrigen Engel weisen aber so deutlich den romanischen Stil des Westens auf, dass man gar nicht zweifeln kann, dass sie nicht in Byzanz entstanden sind. Nun könnte man den Sachverhalt so erklären, dass nur die eine Statue aus dem Osten gebracht wurde und als Vorbild für die anderen diente. Doch auch dies ist nicht der Fall, denn wir finden von dem Meister dieser Skulptur noch ein anderes Werk. Es ist die Büste eines Engels in der Taufkapelle, die in der ganzen Anordnung und Erfindung nicht nur westlich, sondern geradezu oberitalienich ist, so dass ihr Ursprung in Italien als sicher bezeichnet werden kann. Auch stehen auf dem Schriftbande, welches der Engel hält, die Überreste einer lateinischen Inschrift. Es war ein grosser Künstler, der diese beiden Werke geschaffen hat, und gerne möchte man wissen, in welchem Zusammenhange man sich die Entstehung seiner Kunst vorzustellen hat. Ein Kunstwerk steht ihm stilistisch besonders nahe. Es ist dies das bekannte Taufbecken in S. Giovanni in Fonte zu Verona, dessen Reliefs in der Auffassung des plastischen Problems, in der Formenwiedergabe und Darstellung der Bewegung der Figuren den Engeln in S. Marco auf das allernächste verwandt sind, nur sind die letzteren noch viel vorgeschrittener und entwickelter. Woher aber der Stil dieser Reliefs stammt, ist nicht schwer festzustellen. Wie man an den älteren vorgothischen Skulpturen in Toulouse und in Bamberg den Einfluss der aus byzantinischen Vorbildern geschöpften antiken Tradition in der Komposition und Formensprache beobachten kann, so findet man auch an diesen oberitalienischen Skulpturen leicht den kompositionellen und formalen Einfluss der antiken Überlieferung, wie sie sich in byzantinischen Werken erhalten hat oder vielleicht auch altchristlichen Vorbildern direkt entnommen wurde. Und ähnlich wie im Norden bei den spätromanischen plastischen Werken so wird auch bei den Reliefs in Verona die Ruhe und Feierlichkeit der Vorbilder in eine starke Bewegung umgewandelt, die als das eigentliche Wesen des spätromanischen plastischen Stiles aus dem Bestreben entsprungen sein dürfte, den Darstellungen über die Vorbilder hinaus selbstentdeckte Lebendigkeit zu verleihen. Die Engel in S. Marco sind der in dieser Zeit vielleicht glänzendste Versuch, die so gesamelten Erfahrungen in monumentalen Freifiguren zu verwerten, einer jener Versuche, aus welchen schliesslich der neue Stil entstanden ist. Wir gelangen damit bereits mitten in die Probleme der romanischen Kunst, die von Venturi im dritten Bande behandelt wird. Es wäre nur noch zu erwähnen, dass noch eine Besprechung der Arbeiten der byzantinischen

Kleinplastik vorangeht, wobei wiederum ausführlich eine Anzahl byzantinischer und byzantinisierenden Arbeiten ohne Rücksicht auf die Provenienz beschrieben wird[1]). Auch die Pala d'oro und andere Emaile und Goldarbeiten werden besprochen.

Der dritte Band, der bedeutsamste von den bisher erschienenen, da in ihm reichlich ein ganz neues Material herangezogen wird, ist gleichfalls in drei Kapitel eingeteilt. Das erste schildert die Geschichte der romanischen Kunst in Oberitalien. Es wird zunächst die lombardische Architektur besprochen. Es werden die wichtigsten Bauformen beschrieben, doch ausser einigen Bemerkungen darüber, dass der jetzige Hauptbau von S. Ambrogio in Mailand nicht aus dem 11., sondern aus dem 12. Jahrhundert ist, was wohl heute nicht erst bewiesen werden muss, erfahren wir sehr wenig über die grosse historische Bedeutung dieser Architektur und die Fragen des Verhältnisses der lombardischen Wölbungsbauten zum Norden. Es folgt allerdings ein Abschnitt über die infiltrazioni d'arte romanico-francese nel Piemonte, nel Monferrato e in Liguria, doch das ist wieder eine andere Frage. Unter den Skulpturen, die den Einfluss der französischen Kunst aufweisen sollen, werden auch die Reliefs des Lettners in S. Maria zu Vezzolano angeführt, die im J. 1189 entstanden sind, ihr Meister sei ein Borgognone di grande valore gewesen, der über bel gotico francese verfügt und nach Italien il dolce stil di Provenza brachte. Der Leser möge nun entscheiden, wie es sich damit verhält, ob die Skulpturen gothisch sind oder romanisch, da sie unter romanischen Dekorationen besprochen werden, ob burgundisch oder provençalisch. Sie sind durch den neuen nordfranzösischen Stil beeinflusst und gehören nicht in diesen Band. Es folgt eine ziemlich knappe Besprechung der wichtigsten Bauten im Veneto, in der Lombardei und in der Emilia. Weit ausführlicher und gründlicher ist die folgende Behandlung der romanischen Skulpturen in Oberitalien. Zum erstenmale werden da die Skulpturen des Wiligelmus und Nikolaus zusammengestellt und eine Reihe von Bildwerken besprochen und in Abbildungen veröffentlicht, die bisher nicht herangezogen wurden. Das gilt auch für die veronesische und spätere modenesische Plastik. Bei diesem reichen Materiale vermissen wir jedoch wieder wie in dem ganzen Buche das Eingehen auf die historischen Probleme. Die Werke des Wiligelmus und Nikolaus bedeuten einen neuen Abschnitt in der Geschichte der italienischen Skulptur und da wäre es vor allem wichtig zu wissen, wo die Wurzeln dieser Kunst zu suchen sind und in welchem Verhältnisse sie zu gleichzeitigen Erscheinungen in Italien und ausser Italien und zu dem folgenden neuen Stile stehen. Das tritt noch auffallender zu Tage in der Erörterung der späteren modenesischen Skulpturen. Venturi beschreibt zwar ausführlich die Skulpturen des Antelami, den er mit Recht als einen

---

[1]) Das schöne Relief in der Sammlung Trivulzio ist sicher nicht aus dem 10. Jahrhundert, wie Venturi glaubt, sondern der Annahme Graevens entsprechend älter. Die Kreuzabnahme in der Sammlung Spitzer ist nicht byzantinisch und aus dem 13. Jahrhundert, sondern aus dem 12. Jahrhundert und deutsch. Die Elfenbeintafeln, die Graeven als Teile einer Kathedra aus Grado zusammenstellte, hält Venturi für italienische Arbeit des 12. Jahrhunderts, womit man nicht einverstanden sein kann.

grossen Künstler preist, doch der wichtigen Frage des Verhältnisses seiner Kunst und der Kunst seiner Vorgänger zu der gleichzeitigen Skulptur in Frankreich widmet er nur wenige Worte, die gar nichts Bestimmtes enthalten. Er gibt zwar zu, dass es zwischen den Vorgängern Antelamis, vor allem dem Meister des Lettners in Modena und auch Antelami selbst und den provençalischen Künstlern Beziehungen gibt »senza però ammettere che tutti insieme provengano dal suolo di Provenza«, und glaubt, dass »i riscontri vi possano essere per analogie di sviluppo per sincretismi di forme e immagini«. In der Provence hätte man Anregungen von römischen Skulpturen empfangen und in Italien ebenfalls, »e così dal tronco della romanità spuntarono i virgulti dell' arte di Provenza e d' Italia«. Venturi übersieht dabei ganz, worum es sich handelt. Es bestehen nicht zufällige Analogien zwischen den modenesischen und provençalischen Skulpturen, sondern wie Vöge überzeugend nachgewiesen hat, stilistische Übereinstimmungen, die auf einen engen Schulzusammenhang hinweisen. Es handelt sich dabei um nichts geringeres, als um die Frage, wo der Ursprung einer der wichtigsten und einschneidendsten Wandlungen in der Geschichte der Skulptur nicht nur Italiens, sondern des ganzen Westens entstanden ist, eine Frage, die nicht nur so nebenbei mit einem Hinweise auf die gemeinsame Mutter Romanitas abgetan werden kann. Bei den Werken Antelamis kommt dazu eine zweite ebenfalls ungemein wichtige Frage, die in dem Werke Venturis untersucht werden sollte. Zwischen dem ältesten Werke Antelamis und späteren Arbeiten des Meisters, wie z. B. dem jüngsten Gerichte in der Kathedrale von Parma besteht eine Stilwandlung, die nicht anders erklärt werden kann, als dass Antelami in der Zwischenzeit den neuen Chartrer Stil kennen lernte, wie schon von Zimmermann vermutet wurde. Wie in ganz Europa, so dringt auch nach Italien bereits in der Zeit Antelamis der neue Stil. Die Skulpturen des Baptisteriums in Parma sind aber dann nicht das »grösste und bedeutsamste Werk der romanischen Kunst des Westens«, wie Venturi behauptet, sondern bereits eine Schöpfung des neuen Stiles und von der französischen Kunst abhängig, auf die schon der von Venturi so bewunderte ikonographische Reichtum hinweist, der ja doch nur ein Auszug aus dem geläufigen Programm für die Dekoration der grossen französischen Kathedralen ist[1]). Dasselbe gilt dann aber auch für die Portalskulpturen von S. Marco in Venedig, die zweifellos bereits auf der Kunst Antelamis beruhen und die Venturi als den Triumph der romanischen Kunst erklärt.

Der Geschichte der romanischen Skulptur schliesst sich wieder eine Besprechung der Elfenbeinplastik an. Es wird zunächst das Elfenbeinkästchen von Sens beschrieben, nicht weniger als 14 Abbildungen darnach begleiten die Beschreibung. Mit Recht bemerkt Venturi, dass dem Cofano eine byzantinische Vorlage zu Grunde liegt, die in Frankreich kopirt wurde, doch wohl erst im 13. Jahrhunderte, worauf schon die Wein-

[1]) Auf S. 164 spricht er die Vermutung aus, dass die romanischen Monatsdarstellungen der Antike entnommen wurden, es ist ihm entgangen, dass die Frage der Entwicklung der Monatsdarstellungen im Mittelalter von Riegl in einer eigenen Arbeit festgelegt wurde, die alle ähnlichen aus der Luft gegriffenen Vermutungen überflüssig macht.

laubornamentik hinweist. Da es jedoch weder italienisch noch romanisch ist, fragt man wieder, wie so oft, warum es so ausführlich in diesem Buche und an dieser Stelle besprochen wird. Die drei anderen beschriebenen und abgebildeten Elfenbeine sind rheinisch und aus dem 12. Jahrhundert, das vierte ist sogar aus dem frühen Mittelalter und alle sind sicher nicht italienisch. Dann schreibt aber Venturi kurz: ma troppo lungo sarebbe studiare e classificare gli avori romanici sparsi per l'Europa und nennt als Beispiel der italienischen Elfenbeine dieser Zeit ein Messer im Museo archeologico von Mailand. Es schliesst sich eine Besprechung der wenigen erhaltenen oberitalienischen Wandmalereien dieser Zeit an und der Miniaturkodizes, von welchen drei als die ältere bolognesische Schule bezeichnet werden, die jedoch gar nicht italienisch, sondern deutsch sind und unter dem Einflusse des neuen gothischen illustrativen Stiles stehen, was auch für die Miniaturen gilt, die tatsächlich der bolognesischen Schule angehören. Bei den bolognesischen Handschriften wird nicht gesagt, dass die angeführten Kodizes nur Beispiele sind und dass andere Specimina derselben Schule fast alle Bibliotheken in unzähligen Exemplaren füllen und wichtige Träger neuer Formen und Bestrebungen durch die ganze Welt gewesen sind. Andere gleichzeitige italienische Illuminirschulen werden gar nicht erwähnt, obwohl sie auch selbständige Bedeutung erlangten, wie man z. B. aus dem Kodex vaticanus lat. 39 erkennen kann, der in Verona entstanden ist und geradezu als ein Musterbuch der gleichzeitigen oberitalienischen Malerei betrachtet werden kann.

Das zweite Kapitel enthält in derselben Reihenfolge die Geschichte der romanischen Kunst in Unteritalien, das letzte Kapitel die Geschichte der romanischen Kunst in Mittelitalien und in der Toscana, in der letzten mit Ausschluss der Malerei. Da die Geschichte der mittelalterlichen Kunst in Unteritalien in unserer Zeitschrift an der Hand des neuen Werkes Bertheauxs und die Geschichte der romanischen Plastik in Toscana auf Grund der neuen Arbeiten über Niccolò Pisano besprochen werden soll, wobei sich wohl Gelegenheit bieten dürfte, auch auf die Schilderung und die Thesen Venturis über süditalienische Kunst und mittelitalienische und toscanische Plastik einzugehen, können wir uns hier auf das beschränken, was über die Geschichte der Malerei in Mittelitalien und der Architektur in Mittelitalien und in der Toscana gesagt wird. In der Besprechung der römischen Malerei im 11. und 12. Jahrhundert beschränkt sich Venturi wiederum auf das wichtigste. Die Beschreibungen der Bauten dieser Zeit in Mittelitalien und in der Toscana sind ausführlich und es werden viele bisher wenig beachtete Denkmäler herangezogen. Das Baptisterium in Florenz hält Venturi, wie wir aus einer kurzen Bemerkung auf S. 842 ersehen, für altchristlich, es wurde jedoch bei der Besprechung der frühmittelalterlichen Kunst nicht erwähnt und so bleibt das Werk Venturis eine Geschichte der italienischen Kunst, in der dieses Arkanum der toscanischen Architektur ganz fehlt. Vielleicht noch bezeichnender ist es, dass dem Dome von Pisa nur einige Bemerkungen gewidmet werden, einem Baue, dessen architektonischer Gedanke, die Kuppel mit einem Langhause zu verbinden, nicht nur den Weg der ganzen folgenden italienischen Architektur bis zu St. Peter gewiesen hat, sondern auch das Alpha und

Omega der ganzen folgenden monumentalen Architektur geworden ist. Darüber erfährt der Leser aus dem Buche Venturis nichts. Dafür findet er aber darin Beschreibungen von Dorfbauten in Sardinien — et tout le reste est littérature.

Das Buch Venturis ist ungemein reich illustrirt, man findet darin eine grosse Anzahl von Monumenten abgebildet, deren Reproduktionen sonst nicht zu finden sind, und so wird man es sicher oft mit Nutzen zu Lehrzwecken und Studium benützen.

Wien. Max Dvořák.

Ugo Segrè: Luigi Lanzi e le sue opere. Assisi Tipografia Metastasio 1904, X und 246 S.

Das vorliegende Buch, das eine der sympathischesten Gestalten der gelehrten Welt des 18. Jahrhunderts behandelt, verdient wegen des Gegenstandes und wegen der Seltenheit wissenschaftsgeschichtlicher Monographien einige Aufmerksamkeit. Der Verfasser hat seine Aufgabe in einer ausführlichen Analyse der archäologischen, linguistischen und kunstgeschichtlichen Schriften, sowie der Übersetzungen Lanzis gesehen. Die Biographie beschränkt sich auf einen kurzen Lebensabriss, der wenig mehr bringt als die Elogien von Mauro Boni, Onofrio Boni und G. B. Zannoni. Insbesondere fällt es auf, dass sich der Verfasser nicht bemüht hat, den reichen Briefwechsel, den Lanzi mit Heyne, J. Eckhel, Barthélemy und sämtlichen bedeutenden italienischen Gelehrten seiner Zeit unterhielt und der von dem Herausgeber der vita Lanzis von Onofrio Boni im ersten Bande der Opere postume (Firenze, presso i Carli 1817 I 296 n. 5) als im Besitze von Lanzis Erben befindlich erwähnt wird, aufzufinden. Das Bild von Lanzis Geistesart und Persönlichkeit, das der Verfasser aus den Schriften herauszuholen nicht imstande war, wäre dann wohl von selbst lebendig hervorgetreten. Abgesehen davon enthält das Buch Stoff genug, um als Grundlage zu der Beantwortung der Frage nach Lanzis Bedeutung für die Kunstgeschichte, die uns allein hier interessirt, zu dienen.

Luigi Lanzi wurde am 21. Juni 1732 als Sohn eines Arztes in Treia (Marche) geboren, besuchte die Jesuitenschule zu Fermo, wo er sich schon als Latinist bemerkbar machte und trat mit 17 Jahren in den Jesuitenorden ein. Unter der Leitung vorzüglicher Lehrer, des P. Cunnich, des P. Ruggiero Boscovich u. a. machte er sein Noviziat und seine philosophischen wie theologischen Studien zu Rom, zuerst in S. Andrea am Quirinal, dann im Collegio Romano durch, wo er auch nach Ablegung der Profess als Lehrer des Lateinischen und Griechischen verblieb. Durch die Aufhebung des Jesuitenordens, die durch die Bulle Clemens' XIV. vom 16. August 1773 erfolgte, ging Lanzi seiner Stellung verlustig. Die Wendung seines Lebens, durch die er in die archäologischen und kunstgeschichtlichen Studien förmlich hineingedrängt worden ist, verdankt er Angelo Fabroni, dem gelehrten Prior von S. Lorenzo in Florenz, der den Grossherzog Peter Leopold von Toscana auf Lanzi aufmerksam machte,

als es galt, die Posten in der Verwaltung der Galerie und des Antikenkabinettes in den Uffizien neu zu besetzen. Lanzi wurde mit Dekret vom 17. April 1775 dem Direktor Giuseppe Bencivenni già Pelli als antiquarischer Hilfsarbeiter beigegeben und hat diesen Posten, wenn auch mit jahrelangen Unterbrechungen bis zu seinem Tode am 16. Dezember 1811 bekleidet.

Die Nachrichten, die Segrè über die erste Hälfte von Lanzis Leben bringt, sind ungemein dürftig. Allerdings geht nur der allergeringste Teil der Werke, die er später veröffentlicht hat, in diese Jahre zurück; die Ausgabe und Übersetzung von Hesiods Werken und Tagen, die Übertragungen der Idyllen des Theokrit und der Gedichte Catulls sind damals begonnen worden. Aber über die Kreise, innerhalb deren Lanzi verkehrte, über die geistigen Strömungen, die im Jesuitenkollegium vertreten waren, hätte man gerne etwas erfahren. Mauro Boni (Saggio di studii del P. Luigi Lanzi, Venezia 1815 S. 12) hebt Lanzis Vorliebe für die Mythologie hervor; Onofrio Boni (a. a. O. S. 9) erzählt, er habe sich als Lehrer nicht nur um die Bibliothek gekümmert, sondern auch die Altertumskunde in den Unterricht eingeführt. Lanzis Ordensgenosse Contuccio Contucci († 1765) sammelte mit geringen Mitteln eines der schönsten Museen, das die Bewunderung Barthélemys erregte; Winckelmann pflegte sich bei ihm Rat zu erholen[1]). Wir wissen nicht, ob Lanzi mit dem letzteren in persönlichen Verkehr getreten ist; dass er Mengs gekannt hat, scheint aus einer Stelle der Storia pittorica hervorzugehen. Alle diese Dinge sind Segrè entgangen.

Lanzi war also nicht ganz unvorbereitet für die Aufgaben, die ihn in Florenz erwarteten. Zunächst wurde seine Tätigkeit durch die Neuordnung und Katalogisirung der Sammlungen in Anspruch genommen. Er verfasste über Auftrag des Grossherzogs ein neues Verzeichnis der Bronzen und keramischen Objekte und bewährte sein Geschick bei den Verhandlungen, die zum Ankauf des Museo Bucelli in Montepulciano führten, das wertvolle etruskische Altertümer enthielt. Von der Beschäftigung mit den ihm unterstellten Sammlungen gehen seine wissenschaftlichen Arbeiten aus, zunächst kleinere archäologische Abhandlungen, dann ein Führer durch die Galerie, der in den Deutungen der Bildwerke und stilistischen Beobachtungen bereits Früchte eigener Forschung verrät, das Büchlein über die Plastik der Alten und ihre verschiedenen Stile, das in der Beurteilung der allgemeinen Entwicklung sich an die kanonischen Ansichten von Winckelmann und Mengs anschliesst, aber in der Behandlung der Etrusker einen neuen Standpunkt vertritt, endlich der Saggio di lingua Etrusca e di altre antiche d'Italia per servire alla storia de' popoli delle lingue e delle belle arti (1789) und die Geschichte der italienischen Malerei (1795—1796), von der vier Jahre früher ein Teil erschienen war. In der Reihenfolge dieser Werke zeichnet sich Lanzis wissenschaftliches Arbeitsprinzip ab; von der Exegese des Einzelnen, von der Sammlung und Katalogisirung des Stoffes schreitet er zu der umfassenden Behandlung grosser Probleme fort. Seine sowohl durch ihren Umfang als Inhalt hervorragenden

---

[1]) Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen II, 121—127.

Leistungen auf Gebieten, denen er sich erst als gereifter Mann zuwenden konnte, wären ohne vorausgegangene wissenschaftliche Schulung, die es ihm erlaubte, sich fremde Gegenstände rasch anzueignen, unerklärlich. Seine tüchtige philologische Bildung, von der die kritische Feststellung des hesiodischen Textes Zeugnis ablegt, ist die Grundlage seiner antiquarischen und kunstgeschichtlichen Studien.

Werfen wir einen Blick auf Lanzis Art zu arbeiten, wie sie sich in dem Saggio di lingua Etrusca ausspricht. Volk und Kunst der Etrusker spielen in der Literatur der Toskaner seit dem Ende des 15. Jahrhunderts eine Rolle. Annius von Viterbo hatte sie in seine Fälschungen hineingezogen; seine Ansichten haben dann die etymologischen Spielereien des Gelli und Giambullari beeinflusst, die das Italienische aus dem Aramäischen ableiten wollten. Von etruskischen Funden in Viterbo und Chiusi erzählen Sigismondo Tizio, Raffaelo Maffei und Giulio Mancini; unter Cosimo I. kamen die grossen Bronzebildwerke, die Chimära und der Redner, zutage. Einen Begriff von der Ausdehnung und Bedeutung der Überreste etruskischer Kultur gab zum erstenmale das Werk des Schotten Thomas Dempster de Etruria regali, das 1619 über Auftrag Cosimos II. verfasst, aber erst über 100 Jahre später gedruckt wurde. Der Wert dieser Publikation beruht weniger auf dem mit genealogischen Fabeleien durchsetzten Texte als auf den Tafeln mit Abbildungen von Sarkophagen und Nachzeichnungen von Inschriften und den explicationes et coniecturae, in denen der Senator Fil. Buonarroti auf den Zusammenhang zwischen den religiösen Vorstellungen der Etrusker und Griechen hinwies und den ersten Versuch machte, das Alphabet der ersteren zusammenzustellen. Buonarrotis Anmerkungen eröffnen eine lange Reihe von Schriften und Publikationen Maffeis, Goris, Bourguets, Olivieris, Lamis u. a. über die italische Altertumskunde. Vor allem nahmen die linguistischen Probleme das Interesse gefangen; über den Ursprung des etruskischen Alphabetes aus dem Griechischen, Lateinischen, Hebräischen, über die Lesung der Schriftzeichen, über die Analogien mit der Etymologie und Grammatik der bekannten alten Sprachen verbreitete sich eine ausgedehnte polemische Literatur. Doch auch archäologische Fragen wurden bearbeitet; man zog die Deutungen der bildlichen Darstellungen auf Urnen und Sarkophagen, auf den in den Gräbern gefundenen Vasen, die man für etruskisch hielt, auf Spiegeln, Münzen und anderen Gegenständen in den Kreis der Erörterungen, an denen sich nicht nur Italiener, sondern auch Franzosen, wie Fréret, Hancarville und Barthélemy sowie Deutsche, wie Eckhel beteiligten. Die festen Ergebnisse, die erzielt wurden, waren im Verhältnis zu der Zahl der Arbeiter gering. Die meisten gingen von einzelnen an und für sich richtigen Beobachtungen an zufällig zusammengestellten Quellen oder Denkmälern aus; willkürliche und phantastische Erklärungen spielten eine übergrosse Rolle; Einfälle wurden zu Theorien erweitert; lokale und persönliche Vorurteile, sowie eine heftige Polemik trübten die ernsthaften Diskussionen.

Die Art, wie sich Lanzi des ihm neuen Stoffes bemächtigte, ist für ihn charakteristisch. Er trat nicht mit Bemerkungen über einzelne Monumente oder mit polemischen Spezialschriften hervor, sondern hielt seinen Blick von vorneherein auf das Ganze gerichtet. Das linguistische Problem

erschien ihm als die Hauptsache; ihm widmete er seine ganze Arbeitskraft. Die vorhandenen Publikationen von Altertümern und Inschriften genügten ihm nicht; auf ausgedehnten Reisen durch ganz Toskana und nach Rom suchte er alle vorhandenen und bekannten Denkmäler aus eigener Anschauung kennen zu lernen. Was er beobachtete, stellte er sogleich in sorgfältig gearbeiteten Repertorien für den eigenen Gebrauch übersichtlich zusammen; das Repertorium earum rerum quae ad inscriptiones pertinent, das Repertorium de characteribus und das Repertorio d'antichità e pittura haben sich in dem Archiv der Uffizien erhalten. Auf Grund eigener Beobachtung stellte er dasjenige fest, was ihm als die Basis jeder weiteren Untersuchung erschien, eine sichere Lesung der Inschriften und eine vollständige Zusammenstellung des Alphabets. Die Deutung des Alphabets, der Aufbau der Grammatik und das Verständnis der Sprache beruhen auf einem streng durchdachten System von Voraussetzungen. Die Aufgabe galt ihm als lösbar, aber nur unter der Annahme der Ableitung des Etruskischen aus dem Griechischen und Lateinischen; die Zurückführung auf das Hebräische lehnte er ab. Diese Hypothese wird heute wenigstens nicht mehr in dem Umfange, in dem sie Lanzi angewendet hat, festgehalten; aber es ist klar, was ihn dazu bewogen hat sie aufzustellen. Die griechische und lateinische Epigraphik stand zu seiner Zeit auf sicherem Boden; aus ihr konnte er wissenschaftliche Ergebnisse herübernehmen. Die Ableitung aus den klassischen Sprachen war ferner die einfachste Hypothese, die sich ihm darbot, während ihm die Berufung auf das Hebräische phantastisch erscheinen musste. Auf diesen Grundlagen baute er seine Arbeit auf. Er brachte alle Nachrichten der antiken Schriftsteller über die Etrusker zusammen, behandelte dann die Paläographie und Orthographie der Inschriften, das Alphabet, setzte die Regeln für den Übergang eines Wortes aus dem Griechischen oder Lateinischen in das Etruskische fest und bahnte sich so den Weg zur Deutung des Alphabets und zu dem Aufbau der Grammatik. Eine nach Territorien geordnete Sammlung der ihm bekannten Texte aller Arten mit ausführlichem Kommentar, in dem die wichtigsten Fragen der Altertumskunde berührt werden, macht den Beschluss. Nicht alle Resultate sind neu und Lanzis Eigentum; er benützt die gesamte vorhandene Literatur, wählt aus, was ihm begründet erscheint, und nimmt in allen Streitfragen auf Grund eigener Erwägungen Stellung, ohne sich auf persönliche Polemik einzulassen.

Der Saggio hatte einen grossen Erfolg; ausländische Gelehrte wie Heyne, Eckhel, Barthélemy, die Universität von Oxford spendeten ihm ihren Beifall. Wenn man ihn heute nicht mehr zu Rate zieht und als überholt betrachtet, so liegt das an der Fülle neuen Stoffes, der seither zugeflossen ist, und an der Entwicklung der vergleichenden Sprachwissenschaft, die Lanzis für seine Zeit breitgelegte Basis der Untersuchung als zu eng erscheinen lässt. Der historische Wert des Werkes wird davon nicht berührt. Wir haben hier von ihm Kenntnis genommen, weil es ein Bild seiner Persönlichkeit gewährt. Er weist sich darin nicht als Bahnbrecher oder als Vertreter richtunggebender Ideen, sondern als ein Gelehrter aus, der die zerstreute und ziellose Arbeit vieler mit feinem kritischen Sinn und sorgfältig erwogener Methodik nach grossen Gesichtspunkten orientirt und zu einem Ganzen umschafft.

Die storia pittorica ist unter ähnlichen Umständen entstanden, wie der Saggio. Auch über die Geschichte der italienischen Malerei gab es eine ausgedehnte Literatur, die von den verschiedensten Tendenzen erfüllt war, aber kein einziges Werk, welches das ganze Gebiet und die ganze Entwicklung umfasst hätte. Um ein solches zu schaffen, konnte man sich nicht begnügen, die einzelnen Lebensbeschreibungen der Maler und die Kataloge ihrer Werke zusammenzuschreiben. Kompilationen wie der Abrégè des vies des plus fameux peintres von d'Argensville oder die Entretiens des Félibien, die die Fehler ihrer Quellen durch eigene Unkenntnis und zahlreiche Missverständnisse vermehrten, mussten Lanzi unerträglich vorkommen. Er, der sich von Jugend an in einem Milieu bewegt hatte, wo gewissenhafte wissenschaftliche Arbeit hochgeschätzt wurde, konnte nicht an den zahlreichen Streitigkeiten archäologisch-historischer und ästhetischer Natur vorübergehen, welche in allen Kreisen erörtert wurden, die mit den bildenden Künsten in Beziehung standen. Der Aufschwung der historischen Studien in Italien, der die Antiquitates und die Annali des Muratori, die Literaturgeschichte des Tiraboschi gezeitigt hatte, war auch der Kunstgeschichte zugute gekommen. Den Ausgangspunkt regelrechter Forschungen bildeten auch hier lokalpatriotische Interessen. Die Behauptung Vasaris, die neuere Malerei sei von Florenz ausgegangen und Cimabue sei ihr Erwecker gewesen, war ausserhalb von Florenz auf lebhaften Widerspruch gestossen. Für alle bedeutenden Lokalschulen Italiens wurde der Gegenbeweis dadurch geführt, dass man eine weiter in die Vergangenheit zurückreichende Liste von Malern und Bilder von höherem Alter produzirte. So begann man, dieselben Quellen, die man für die alte Kirchen- und Literaturgeschichte ausbeutete, auch für die Kunstgeschichte zu verwerten. Ist auch in diesen Streitigkeiten viel unnützes Pulver verbrannt und manch frommer Betrug verübt worden, so weckten doch Arbeiten, wie Morronas Pisa illustrata, die Perusinischen Briefe des Mariotti, die sienesischen Briefe des Padre della Valle das Interesse für eine Klasse von Denkmälern, die man früher verachtet hatte. Wichtige Quellen der älteren und neueren Kunstgeschichte wurden neu oder zum erstenmale herausgegeben: ich erwähne nur als Beispiele die Edition von Leonardo da Vincis Malerbuch durch du Fresnoy (1637), von Condivis Vita Michelangelos durch Gori und Mariette (1746), von Borghinis Riposo durch Manni (1730), Bottaris Sammlung von Malerbriefen (1754—1773). Vasaris Viten, schon durch den Lokalpatriotismus ihres Autors verdächtig, wurden in der neuen Ausgabe durch Bottari überall auf ihre Glaubwürdigkeit kontrollirt. Die Biographen kurz verstorbener Künstler begnügten sich nicht mehr mit der Wiedergabe der umlaufenden Anekdoten und der trockenen Aufzählung der Werke, sondern produzirten Briefe, autobiographische Aufzeichnungen, forderten Berichte von unmittelbaren Zeitgenossen ab, kurz bedienten sich der Methode, welche die Historiker der politischen und Kirchengeschichte ausgebildet hatten. Belloris Lebensbeschreibungen, die in der Magliabecchiana erhaltenen Materialien zu den Dezennalen Baldinuccis, selbst Malvasias Felsina pittrice bieten dafür Beispiele. Diese Menge neuen Stoffes wurde nicht nur in den gelehrten Diskussionen lebendig; es gab Kreise, die sich seiner auf eine eigene Weise bemächtigten. Ich meine die

Sammler, von denen Lanzi in dem P. Contucci eines der merkwürdigsten Exemplare kennen gelernt hatte. Rom, Florenz, Venedig und Bologna waren Stätten des internationalen Kunsthandels; die Antiquare, die ihn in Händen hatten oder vermittelten, waren die Träger der vielfältigsten Kenntnisse, der bekannten Traditionen und der öffentlichen Meinung in Kunstsachen. In ihren Kreisen bildete sich eine gewisse Kennerschaft (Mariette!), von ihnen gingen die Streitigkeiten über Echtheit der Kunstwerke und über die Richtigkeit von Zuschreibungen aus; sie bildeten die Mittelglieder zwischen Liebhabern und Künstlern und durch eine oft ausgebreitete Korrespondenz[1]) zwischen Einheimischen und Fremden. Auch die theoretischen Traktate des 18. Jahrhunderts tragen polemischen Charakter. Die klassizistische Theorie der bildenden Künste, die sich auf den theoretischen Äusserungen der antiken Literatur fussend im 15. und 16. Jahrhundert gebildet hatte und sich insbesondere durch das Eingreifen der Franzosen von Poussin bis Batteux und Engländer (Richardson) zu einem starren System zusammenschloss, war noch immer apologetisch. Die Schulfragen nach den Zielen der Kunst, der Zulässigkeit gewisser Kunstgattungen und Stoffe, nach der Abgrenzung der Stile und der Wertung einzelner Künstler lieferten den nicht zu erschöpfenden Stoff einer besonderen streitbaren Literatur.

Niemand hatte vor Lanzi versucht, in dieses Chaos widerstreitender Meinungen Ordnung zu bringen. Lanzi verfuhr mit ihm in der gleichen Weise wie mit den Materialien zum Saggio. Er suchte sich zunächst des gesamten Stoffes zu bemächtigen; er schuf eine klare Einteilung, die hier, wo es sich nicht um den Beweis einer These, sondern um historische Darstellung handelte, die Stelle eines Systems vertrat. Die Vorarbeiten zur Geschichte der Malerei gehen mit denen zum Saggio parallel. Auf seinen Reisen, die ihn durch ganz Italien (mit Ausnahme von Neapel, Sizilien und Unteritalien) führten, beschränkte er seine Studien nicht auf die Überreste der antiken Welt, sondern sammelte auch Notizen über moderne Fresken und Bilder, wovon zahlreiche in den Uffizien erhaltene Repertorien Zeugnis ablegen. Keiner der ihm vorangehenden Schriftsteller kann sich mit ihm, was den auf Autopsie beruhenden Umfang der Kenntnisse der in Italien verbliebenen Denkmäler betrifft, messen. Die Reisen machten aber nur den einen Teil der Vorbereitung aus; der andere bestand in der Bewältigung der vielverzweigten Literatur. Mit einem wahren Bienenfleisse studirte er nicht nur die verschiedenen Sammlungen von Künstlerbiographien, Abecedarien, Stadtbeschreibungen, Galeriekatalogen, Reiseberichten, die technischen und theoretischen Traktate von Alberti bis Mengs, die modernen historisch-kritischen Schriften von della Valle, Morrona, Mariotti, Lami, Ratti, Maffei, die schöngeistigen Zeitschriften, sondern zog auch nichtitalienische Autoren, wie Palomino, Sandrart, die schon genannten Franzosen und Engländer, Lokalhistoriker, ungedruckte Werke wie Baruffaldis Viten der ferraresischen Künstler, Orettis Collectaneen, sowie Notizen aus Urkunden und anderen Dokumenten heran, die er sich durch

---

[1]) Siehe die Briefe Zannettis, Gaburris, Mariettes u. a. in Bottaris Lettere pittoriche.

Freunde verschaffte. Auf Grund eines auf solche Weise hergestellten Zettelkataloges, aus dem der Index hervorgegangen ist, stellte er die Daten, die für ihn wichtig waren als Namen, Zeit, Geburtsort der einzelnen Maler fest und konnte eine Menge falscher Angaben durch bessere Kenntnis der Quellen korrigiren. In der Verwertung der Quellen ging er nach denselben Grundsätzen vor, die in der historischen Forschung noch heute beobachtet werden. Wo es möglich war, stützte er sich auf Dokumente und Urkunden oder auf den bestunterrichteten Schriftsteller. Jedem grösseren Abschnitt geht eine kurze Aufzählung und Kritik der Quellen voraus; im Index sind bei jedem Künstler die wichtigsten Belege zitirt. Dass er sich im Einzelnen oft geirrt, dass er die Beweiskraft von Vasaris Behauptungen zu hoch einschätzt, dass er die Fälschungen des de Dominici und Malvasia nicht bemerkt hat, kann ihm nicht zum Vorwurf gemacht werden. Fehler, die auf Übersehen beruhen, wie sie Segrè besonders aufzählt, werden bei jeder Arbeit von ähnlichem Umfange nicht zu vermeiden sein; Lanzis historische Methodik erscheint auch heute noch einwandfrei[1]).

Für die Anordnung dieses reichen Materials boten sich zwei Einteilungsprinzipien dar: die Anordnung nach Zeitaltern, von denen jedes ein allgemeines Entwicklungsstadium bezeichnet, oder die nach Schulen. Die Werke, die Lanzi in dieser Hinsicht als Vorbilder dienen konnten, Winckelmanns Kunstgeschichte, Tiraboschis Storia della litteratura italiana, d'Argensvilles Abrégè gaben Beispiele für beide Arten. Lanzi hat sich der zweiten bedient; wir ziehen heute unbedingt die erstere vor. Lanzis Wahl hat aber ihren Grund nicht in der Abhängigkeit von d'Argensville, wie Segrè annimmt, sondern beruht auf seiner Wertung der für die Entwicklung der Kunst wichtigen Faktoren. Der Idealkünstler, der in den Büchern des Mengs (und Lanzi stimmte mit diesem, den er als ästhetisches Orakel verehrt, vollständig überein) entworfen wird, gleicht dem Redner des M. Tullius, von dem jener grosse Mann schrieb, man habe ihn nie auf der Welt gesehen und werde ihn vielleicht auch nicht sehen; und wahrhaftig darin bestehe die Pflicht jedes der lehrt: das Beste und Vollkommene vorzustellen, damit man wenigstens das Gute und Löbliche erreiche. Dieser Idealkünstler, so wie ihn die Theorie fordert, ist, wie Lanzi schüchtern andeutet, eine psychologische Unmöglichkeit und wie der Idealredner, der auch historisch sein Vorbild ist, entstanden aus einer falschen Summirung der Wirkungselemente der einzelnen Künstler. Mit einer Maxime, die kaum genügt, den ersten Unterricht zu leiten und einzuteilen, glaubte man das Höchste gleichsam erzwingen zu können. Mengs und Lanzi bekennen sich, wo sie theoretisiren, noch zu der alten Vorstellung, die Kunst sei etwas lehrbares, der Schmuck, den sie verleiht, um mich so auszudrücken, nur anhängende Schönheit, obwohl der letztere in der Einzelkritik sehr fein zwischen dem zu unterscheiden weiss, was angeborene Begabung und was

---

[1]) Segrè stellt die Quellen, die Lanzi benützt hat, im ersten Kapitel des dritten Teiles übersichtlich zusammen. Leider ist er über ihren Wert selbst nicht immer genau unterrichtet. So ist es ihm entgangen dass das Leben des Rafael, das Comolli herausgegeben hat, ebenso wie ein Teil von Dominicis Viten eine Fälschung ist, dass Borghinis Riposo nur ein Auszug aus Vasaris Werk ist u. a.

anerzogene Schulung wirkt. Die allgemeine Entwicklung der Kunst führt er aber doch auf die besseren oder schlechteren Maximen zurück und beruft sich im Übrigen an der Möglichkeit ihrer Erklärung verzweifelnd unter Anführung eines Ausspruches des Vellejus Paterculus auf die göttliche Vorsehung. Sozialpsychische Faktoren, Einfluss der Religion, der Literatur u. dgl. zieht er nicht in Rechnung; er schreibt nur die Geschichte der Malerei, die das Individuum beherrscht; denn in der Ausführung verlässt Lanzi den starren Doktrinismus. So erklärt es sich, das es ihm wichtiger erschien, die Kontinuität der einmal ausgebildeten Schulmaximen, die auf das Wirken bedeutender Individualitäten zurückgehen, an dem Beispiel von vierzehn Schulen nachzuweisen als diesen Faden durch die Anordnung nach Zeitaltern zu zerreissen und sich dadurch zugleich ein Problem zu setzen, von dem er mit Paterculus sagt: causas quum semper requiro numquam invenio quas veras confidam (I 376).

Durch diese Ansichten Lanzis werden aber auch andere Dinge verständlich, die sein Biograph tadeln zu müssen glaubt: die Anordnung der Maler nach Meistern und Schulen und die kolossale Anzahl der behandelten Künstler. Lanzi spricht immer nur von Künstlern einer Zeit, von bestimmten Gruppen oder Schulen; schiefe Allgemeinheiten und abgedroschene Gemeinplätze, die sich in unseren Büchern als Charakteristiken »der« Kunst oder »der« Malerei der Renaissance, »des« Barock forterben und oft als halbmetaphysische Mächte bei der Erklärung einzelner Erscheinungen herangezogen werden, hat er absichtlich vermieden. Er erklärt an dem einzelnen Beispiel und bringt dann seine Gedanken mit einem Fragezeichen oder deutet sie nur an, mit der ausdrücklichen Verwahrung, es liege ihm ferne, sein Urteil aufzudrängen; apodiktische Geschichtskonstruktionen, wie sie später durch die spekulative Philosophie in Deutschland Mode geworden sind, wären ihm zuwider gewesen. Die Kunst einer Zeit schien ihm nur durch die Schilderung aller bedeutenden Künstler darstellbar; Meister und Schüler gehörten dazu. Und da Lanzi hervorhebt, er traue sich ein Urteil über die schlechtesten und die hervorragendsten, nicht aber über die goldene Mittelmässigkeit zu, so wird man ihm darin Recht geben müssen, dass er von den Vertretern der letzteren lieber zuviel als zuwenig aufgenommen hat.

Der ausserordentliche Wert, den Lanzis Geschichte auch für uns noch hat, beruht nicht auf der Art der Quellenbenutzung und der Anordnung des Stoffes. Ich musste mich bei diesen Dingen aufhalten, weil S. ihre Wichtigkeit übertrieben hat. Die Stärke des Buches liegt in der Darstellung. Wir werten heute vielfach anders; die Malerei des 13., 14. und 15. Jahrhunderts wüssten wir besser zu schildern. Für die folgenden Jahrhunderte ist Lanzi unerreicht und ich wüsste kein Werk, das ihn zu ersetzen vermöchte. Der Masstab ist durch Winckelmann und Mengs bestimmt, das Ideal ein Eklektizismus nach dem Muster der bolognesischen Akademie. Damit hängt zusammen, dass die Wirksamkeit der letzteren zu hoch angeschlagen wird, abgesehen davon, dass sich Lanzi bei der Schilderung ihrer Entstehung zu eng an die falschen Berichte Malvasias gehalten hat. Im Einzelnen liesse sich so manches ausstellen; das allgemeine Bild der Entwicklung ist noch immer so richtig, wie Lanzi es

gezeichnet. Noch einmal müssen wir hier von der literarischen Seite seiner Arbeit sprechen. Er hat nicht nur Nachrichten über Bilder und Künstler, sondern auch Urteile über beide vollständiger als je einer vor ihm gesammelt und bedient sich ihrer bei der Darstellung. Alle ästhetischen und kritischen Streitigkeiten seiner Zeit spiegeln sich in seinem Buch. Er liebt es, verschiedene Meinungen anzuführen und sie zu vereinigen; wenn er Partei nimmt, so tut er es gegen die Nörgler und Tadler, gegen übertriebenen Lokalpatriotismus und gegen ungerechtfertigte Vorurteile. Durch die breite Benützung fremder Meinungen gewinnt der Autor nicht nur die Ruhe des Urteils, sondern auch Reichtum und Fülle für die Charakteristiken. Seine ausserordentliche Kenntnis der Literatur und der mündlichen Tradition in diesen Dingen ermöglicht es ihm, bei strittigen Fragen treffende und geistreiche Bemerkungen von Künstlern über Künstler einzuwerfen und seine eigene Meinung und Stellungnahme hinter Autoritäten zu verbergen. Dazu kommt, dass er eine unglaubliche Fähigkeit besitzt, auf verschiedene Individualitäten einzugehen, sie aus ihrer Arbeitsweise zu charakterisiren, das Eigentümliche und Wertvolle an ihren Bestrebungen mit wenigen Worten anzudeuten. Ein einziger von den grossen Künstlern ist zu kurz gekommen: Michelangelo. Ihn musste er dem propädeutischen Ideale seines Mentors Mengs opfern. Gegen 3000 Künstler führt er im Verlaufe der Darstellung auf, viele allerdings nur mit Namen, als Schüler oder Gehülfen. Die Zahl der Charakteristiken bleibt trotzdem gross genug. Hier ist Lanzi in seinem Element. Er spricht in kurzen pointirten Sätzen, mit vollständiger Beherrschung des sprachlichen Ausdruckes. Er kennt alle Termini der ästhetischen Zirkel, der Antiquare, des Werkstattjargons, lässt sich aber nie von dem Worte oder einer Phrase leiten. Das rhetorische Pathos, der hohle Schwulst, der die Äusserungen über Kunst aus dem 16. und 17. Jahrhundert häufig ungeniessbar macht, hat einer kühlen überlegten Betrachtungsweise Platz gemacht. Darin spricht sich nicht nur der persönliche Stil Lanzis, sondern auch der Charakter seiner Zeit aus. Ein Hauptmittel dieser Anschauungsweise ist der Vergleich; aber er dient ihm nicht dazu, um die Schwächen des einen Künstlers mit den Vorzügen des anderen zu tadeln, sondern er zeigt dadurch, wie verschiedene Begabung, verschiedene Erziehung und andere Momente ähnlich veranlagte oder ähnlichen Zielen zustrebende Individuen differenziren. Dass er mit Wärme und Begeisterung schreiben konnte, beweisen die Abschnitte über Raphael, Tizian oder Correggio; wenige haben eindringlicher oder feiner über Kunst gesprochen.

Über Lanzis Stilkritik wären noch zum Schlusse ein paar Worte anzufügen. Er macht zuweilen überraschende stilistische Beobachtungen, ist sehr vorsichtig und wirft zu wiederholten Malen Fragen nach der Echtheit der Bilder oder nach der Beteiligung von Schülern auf. Geschickte Kopisten oder Fälscher gibt er stets an. Das hat ihn aber nicht gehindert, sich in verschiedenen Fällen durch Tradition und Autorität täuschen zu lassen. Die Charakteristik Lionardos oder Giorgiones ist fast ganz auf falschen Zuschreibungen aufgebaut; denn die Kenntnis stilistischer Eigentümlichkeiten, die durch das vergleichende Studium an Photographien herbeigeführt worden ist, geht ihm ab.

Als Ganzes ist Lanzis Geschichte der Malerei ein Buch von bleibendem Werte, eine der feinsten Darstellungen, die die Kunstgeschichte besitzt, die man öfter zurate ziehen sollte, als es geschieht. Segrè hat ihr nicht die Stellung zugewiesen, die ihr zukommt, sondern ihr eine Reihe überflüssiger Zensuren aufgeheftet. Immerhin kann seine Arbeit dazu dienen, von Neuem auf Lanzi hinzuweisen und zur Beschäftigung mit seinen Schriften anzuregen.

Wien. Wolfgang Kallab.

Kunstgeschichtliche Anzeigen.

Beiblatt der „Mittheilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung“

Redigirt von **Franz Wickhoff.**

Jahrgang 1905. **Nr. 2.**

Neuere Literatur über Giovanni Pisano. Ludwig Justi, Giovanni Pisano und die toskanischen Skulpturen des 14. Jahrhunderts im Berliner Museum. Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen. 1903. Heft III.

Albert Brach, Nicola und Giovanni Pisano und die Plastik des 14. Jahrhunderts in Siena. Zur Kunstgeschichte des Auslandes Heft XVI. Strassburg. J. H. Ed. Heitz (Heitz und Mündel) 1904.

Max Sauerlandt, Die Bildwerke des Giovanni Pisano. Düsseldorf und Leipzig. Karl Robert Langewiesche 1904.

Von diesen drei Arbeiten, die in annähernd gleicher Zeit erschienen, zeichnet sich das Buch von Brach dadurch aus, dass sein Titel am meisten verspricht. Aber auch wenn der Titel anspruchsloser gewählt, das Thema enger begrenzt wäre, könnte man diesem Buche nichts Gutes nachsagen, von welcher Seite auch man sich bemühen mag, diese Arbeit zu betrachten, um gegen den Autor nachsichtig gestimmt zu werden. Denn es handelt sich hier nicht um kleine und grosse Lücken, leichte und schwere Irrtümer, die man verzeihen kann und wohl oder übel in Kauf nimmt, wenn man durch Anderes entschädigt wird, — es findet sich in dem ganzen Buche auch nicht ein kurzer Absatz, der im Gedanken oder in der Ausführung hinreichend durchgearbeitet oder neu wäre. Selbst die gewaltigen Irrtümer sind nur z. T. neu. Man fragt sich nur erstaunt, was ein Kunstfreund mit einer solchen Arbeit bezwecken mag — denn die Beschäftigung mit Tinte und Feder ist doch an sich kein Vergnügen! — und an was für ein Publikum eine solche Arbeit sich eigentlich wendet?! Nur zur Begründung dieses Urteils und nur ungern wird der Leser mit den folgenden Bemerkungen behelligt.

Zunächst ist der Autor nur mangelhaft orientirt über die Literatur zu dem Thema, das er behandeln will. So ist das Inventario generale degli oggetti d'arte della provincia di Siena nicht benutzt, obgleich das Werk als der fast einzige Vertreter dieser unschätzbaren Gattung für Italien doch schon aus allgemeinem Interesse bekannt sein sollte, auch wenn man nicht über dieses spezielle Gebiet zu arbeiten beabsichtigt.

Ganz unglaublich scheint es dann, wenn (S. 43) unter den Werken Giov. Pisano's jenes in der älteren Literatur spukende Weihwasserbecken in Castel S. Pietro genannt wird, nachdem Supino vor Jahren in der bekanntesten italienischen Kunstzeitschrift das Werk als das rohe Produkt irgend eines Steinmetzen Johannes und seines Gehilfen Leonardo aus dem 12. Jahrhundert publizirt hat. Das mag Pech sein und auch dem Gewissenhaftesten passiren können. Es wird aber die reinste Komödie, wenn Verfasser sagt, dass das Werk, das er weder im Original noch in der Abbildung kennt, in die Zeit von Giov.'s zweitem pisanischen Aufenthalt zu gehören scheint. Dies ist ein Einzelfall, der für die Untersuchung unwesentlich ist. Man würde nicht davon reden, wenn der Fall nicht für die Arbeitsweise des Verfassers sehr charakteristisch wäre. Schritt für Schritt findet man die übelsten Zeichen mangelnder Vorarbeit und Information, der absoluten Ahnungslosigkeit über den Stand der Forschung im Allgemeinen und Besonderen. Das Problem der Herkunft Niccolo Pisano's tut Verfasser mit ein Paar Redensarten ab, die nicht einmal von ihm geprägt sind, und wenn man es entschuldbar fände, dass er die beste Arbeit über den Künstler nicht kennt und nennt, weil sie in russischer Sprache geschrieben ist, so ist es doch unglaublich, wenn Bertaux's Studie einfach ignorirt wird, obgleich sie seit 1902 im Drucke vorliegt. Danach wundert man sich auch nicht, dass als Todesjahr des Enr. Scrovegni 1327 angegeben ist (obgleich das bereits seit vielen Jahren als irrtümlich nachgewiesen ist), oder wenn Verfasser meint über die Beziehungen Arnolfo's zu Karl v. Anjou etwas Neues zu sagen. Oft fragt man sich auch, ob es Unwissenheit oder Unbescheidenheit ist, wenn Verfasser konstant die Literatur über die Dinge, von denen er redet, übergeht. Z. B. Frey's Loggia dei Lanzi. So spricht er über Arnolfo, ohne Frey's Hypothese zu erwähnen und weiss nicht, dass F. schon längst das Todesdatum Arnolfo's (1301—1302) festgestellt hat, da er sich sehr umständlich bemüht, für Arbeiten, die er diesem Künstler zuschreibt, einen terminus ante (1307) zu finden.

So mangelhaft die Literaturkenntnis, so kümmerlich ist die Kenntnis des Denkmälermaterials. Für die ältere Zeit kennt Verfasser nichts Anderes, als das, was vor über zehn Jahren Schmarsow gebracht hat, für die jüngere nur das, was in der geläufigsten Literatur behandelt und in den Photographien verbreitet ist. Es ist ihm von der pisanischen Plastik nichts bekannt, was vor den Baptisteriumskulpturen entstanden wäre, mit Ausnahme des von Bonusamicus bezeichneten Reliefs und der Bronzetüren; in Florenz kennt er vor dem Trecento nur die Kanzel in S. Leonardo, in Siena überhaupt nichts vor Niccolo P. Mit dem Trecento selbst steht es nicht besser. Von einer systematischen Darstellung der sienesischen Plastik dieses Jahrhunderts, die der Titel verspricht, ist keine Rede. Es werden für einige Künstler die Urkunden zusammengestellt, was überflüssig ist, da Milanesi diese Arbeit besorgt hat und Verfasser nichts Neues dieser Art — etwa in der Beziehung der Dokumente auf erhaltene unbeachtete Werke — beibringt. Eine erwartete Zusammenstellung, Gruppierung, Analyse der Denkmäler selbst fehlt dagegen. Die wichtigen Stücke in Volterra, S. Gimignano, Rosia etc. fehlen, ebenso die sienesischen Holzskulpturen und die Goldschmiedeplastik, obwohl das meiste gar nicht erst

zu entdecken war, da es im Denkmälerinventar der Provinz Siena bereits erwähnt ist. Von einer Darstellung der stilistischen Entwicklung ist überhaupt keine Rede!

Es wäre ja nun alles schön und gut, wenn Verfasser über die Denkmäler, von denen er tatsächlich spricht, etwas Neues, Richtiges, oder wenigstens Interessantes zu sagen wüsste. Ein feines, sicheres Auge oder eine geistreiche Darstellung entschädigt ja oft für Mängel im Wissen. Aber was soll man zunächst einmal von den kritischen Fähigkeiten des Verfassers halten, wenn er das Scrovegni-Grabmal (das eigentliche Grabmal mit der liegenden Figur des Toten) und die Architektur des Hauptportals am Pisaner Baptisterium (S. 35) für ein Werk Giov.'s hält, oder wenn er die grossartigen Atlantenfiguren an der prepositura von S. Quirico d' Orcia als rohe oberitalienische Arbeiten hinstellt. Wenn es etwas Horrenderes geben kann, so sind es die Zuschreibungen an Arnolfo. Ihm werden zunächst en bloc die Statuetten des Brunnens in Perugia zuerteilt, obgleich doch wenigstens einige dieser Figuren mit absoluter Sicherheit dem Giov. gehören, und schliesslich wird Arnolfos Hand noch an einem Teil der Fassadenraliefs in Orvieto gefunden. Das setzt freilich voraus, dass Verfasser nicht nur für die feineren, individuellen Nuancen einer künstlerischen Handschrift blind ist, sondern sich auch über die Stilunterschiede ganzer Generationen nicht im klaren ist. Um so schlimmer, als er im Anschluss an Fumi auch die Architektur dieser Fassade dem Künstler des Ducento zuschreibt (natürlich ohne Nardini zu nennen). All dies wäre freilich unmöglich, wenn dieser Disziplinlosigkeit des Sehens nicht eine gleich grosse Willkür des Denkens entspräche. Denn die gibt dem Verfasser den angenehmen Glauben, dass seine Beobachtungen im Einklang mit den Dokumenten stehen, und das schöne Selbstvertrauen, das ihn unentwegt den schwierigsten Problemen zuführt, die dann in 2, 3 Sätzen erledigt werden.

Es mag dem Verfasser in der Tat wohl mehr auf das, was man so Probleme und Gesichtspunkte nennt, angekommen sein, als auf die Durcharbeitung des Einzelnen. Das ist sein gutes Recht, wenn es ihm zu schwer ist beides zu vereinigen. Er hat aber leider nicht erfahren, dass auch die grössten Probleme und Gesichtspunkte exakt durchdacht und durchgearbeitet sein müssen, wenn sie einen wissenschaftlichen Wert haben sollen. Aber seien wir nicht prüde: vielleicht will diese Arbeit gar nicht wissenschaftlich sein? Sie könnte ja dennoch einen Wert haben, da die Kunst nicht nur ein Objekt der Kunstgeschichte ist und man sie auch unter anderen Gesichtspunkten mit Erfolg betrachten kann. Wer hätte nicht Stendhal und Taine mit Vergnügen gelesen! Aber dann wird man verlangen müssen, dass die Gesichtspunkte neu, originell, geistreich sind. Nun, — diese Gesichtspunkte und Probleme sind weder originell, noch neu, noch geistreich, sondern (in der Formulirung sowohl wie in der Lösung) ein trübes Cliché.

Für die ältere Zeit ist die Vorlage Schmarsow. Danach spricht auch B. von einer »in den Bergen und Tälern« — ich würde sagen in den Städten — »Toskana's heimischen, indigenen Kunst« und merkt nicht, dass die zahlreichen Arbeiten im Gebiet von Lucca und Pistoia nur Ausstrahlungen — die lokalen Rinnsale, wie Vöge sagen würde — der pisa-

nischen Bildhauerschule sind. Nur unter diesem Gesichtspunkt verdichtet sich nämlich das erhaltene Material zu dem Werk einer geschlossenen, organisch arbeitenden und sich entwickelnden Schule, und zwar einer Schule, der auf dem Gebiet des heutigen Toscana drei andere Schulen (Florenz, Siena und eine dritte, deren Zentrum vermutlich Arezzo ist) mit voller Deutlichkeit gegenüber stehen. Die Frage nach den künstlerischen Quellen dieser »dem heimischen Boden entsprossenen« plastischen Tätigkeit (d. h. der pisanischen Schule) liegt für den Verfasser sehr einfach. Sie »baut sich auf der etruskischen Kunstüberlieferung auf«. Nun staunt man freilich, wenn gleich das erste Denkmal, das er nennt, deutlich und unverkennbar von der Hand eines byzantinisch geschulten Steinmetzen (S. 2, 7) sein soll. (Wovon natürlich gar keine Rede ist! Gemeint ist das Taufbecken in S. Frediano, — übrigens keineswegs »eines der ältesten Stücke«!). Aber das hindert Verfasser nicht überall eine Anknüpfung an die etruskische Kunst zu sehen. Das zeige sich in dem »der altjonischen Kunst entnommenen runden Auge«, den gedrückten Proportionen und den zu grossen Köpfen! Was nun das »runde Auge« betrifft, so möchte ich bloss fragen, wo dies in der romanischen Kunst **nicht** vorkommt? Und die zu grossen Köpfe, — sie sind jedenfalls eher ein Charakteristikum der spätrömischen als der etruskischen Kunst; denn bei einiger Vertrautheit mit der etruskischen Kunst muss man doch merken, wie schwankend ihre Proportionen (wie ihr Stil überhaupt) sind, dass z. B. etruskische Figuren von 11 Kopflängen und darüber gar keine Seltenheit sind. Doch will ich mit diesen Einwänden gar nicht an den Kern der Sache rühren. Nur ist es für jeden methodisch denkenden Menschen ein grosser Unterschied, wenn man z. B. sagen würde, dass in der etruskischen Kunst — trotz aller Provinzialismen und Unselbständigkeit — gewisse Seiten einer spezifischen Begabung gegenüber der antiken Kunst der übrigen Mittelmeervölker auffallen (die freilich seit der augusteischen Zeit, die »römische« Kunst immer mehr und allgemein durchdringen) und dass diese Qualitäten in der toskanischen Kunst der späteren Ära wieder aufleben, oder, wenn man sagt, dass hier eine mehr oder minder direkte Beeinflussung vorliegt. Und dann: hat sich Verfasser wohl einmal die Frage vorgelegt, ob und wieviel »etruskische« Denkmäler im frühen und hohen Mittelalter über der Erde waren? Es sind in der Tat solche nachweisbar; aber sie verschwinden geradezu gegenüber den zahllosen »römischen« Denkmälern und Fragmenten, die jene Zeit kannte und benutzte. Deshalb möchte man doch gern wissen, wie sich Verfasser die Sache eigentlich denkt, wenn er z. B. allen Ernstes behauptet, dass das Abendmahl des Gruamons in Pistoia »seine nächste (!) Parallele an den Darstellungen eines Leichenschmauses in etruskischen Gräbern« findet. Diese primitiven Arbeiten sehen ja noch ganz anderen Dingen ähnlich, z. B. den Beninbronzen und mexikanischen Sachen! Hat sich denn Verfasser niemals überlegt, dass die antike Kunst auch auf etruskischem Boden keine umwandelbare Grösse darstellt, dass sich mit dem Beginn der zweiten Hälfte der 1. Jahrtausends ein Stilwandel vollzieht, der die Arbeiten jener Zeit, von der »Antike« nicht weniger unterscheidet, als etwa die des Barock oder Rokoko sich von denen der Frührenaissance unterscheiden? Wer der Sache auf den Grund gehen will, wird die vorhandenen, aber nicht beachteten Denkmäler dieses Stiles in

Toskana ebenso finden, wie in Ravenna, Cividale, Rom etc. Jedenfalls wäre es nicht nur logischer, sondern auch ergebnisreicher gewesen, wenn Verfasser statt nach der etruskischen Tradition zunächst einmal nach der lokalen mittelalterlichen Tradition gesucht hätte und hiernach sich gefragt hätte, wie dieses üppige Aufschiessen der plastischen Tätigkeit in Toskana sich wohl verhalten mag zu den anderen Bildhauerschulen, die während des 12. Jahrhunderts erblühen. Er wäre dann— hoffentlich! — auf Beziehungen zur oberitalienischen Plastik gekommen. Was Oberitalien betrifft, so muss Verfasser übrigens sehr sonderbare Spezialkenntnisse besitzen! Er erkennt den Oberitaliener des 12. Jahrhunderts nicht etwa am Stil — denn davon wird nicht geredet —, sondern am Kostüm! (S. 5 und 20). Aber ziehen wir hieraus keine boshaften Schlüsse! Jedenfalls ist dieses Kostüm seit dem 10. Jahrhundert wie überall so auch in der toskanischen Kunst oft nachweisbar, und das betreffende Bildwerk ist sicher nicht oberitalienisch, sondern gehört der florentinischen Schule an, die sich von der pisanischen gerade durch das Zurücktreten der oberitalienischen Einflüsse unterscheidet.

Es versteht sich, dass Verfasser nun auch das Niccoloproblem unter dem gleichen einseitigen und dabei so vagen Gesichtspunkt zu lösen meint. Wäre die Sache so einfach, so würde hier gewiss noch niemand ein Problem gesehen haben. Aber wenn es eine unumstössliche Tatsache ist, dass N.'s Kunst „allein aus der etruskisch-toskanischen Tradition“ abzuleiten ist, — warum sucht Verfasser nicht diese Tradition aufzudecken? Warum sagt er kein Wort über die pisanischen Denkmäler, gerade aus der ersten Hälfte und Mitte des 13. Jahrhunderts, während er vorher die provinziellsten Leistungen des 12. Jahrhunderts nach Kräften aufzählt? Denn gerade die noch ausstehende Betrachtung dieser Arbeiten hätte jenen wertvollen Beobachtungen Bertaux's, die Verfasser nicht kennt, die aber die kunstgeschichtlichen Gemüter sonst nur allzu sehr aus dem Gleichgewicht des besonnenen, naiven Urteilens bringen, ihre Spitze nehmen können. Warum schliesslich sagt Verfasser selbst im weiteren Verlaufe seiner Ausführungen, dass N.'s Kunst „losgelöst von den kindischen und unbeholfenen plastischen Erzeugnissen seiner Zeitgenossen“ sei, dass ihr „Stil ebenso sehr wie die Darstellungsweise von allem bisher betrachteten abweicht“?

Wenn Verfasser sich einmal mit byzantinischer und gotischer Kunst beschäftigt haben wird, dürfte es ihm schwer fallen, auch nur eine Zeile seines Buches stehen zu lassen. Aber auch, wer nichts von der mittelalterlichen Kunst wüsste, dem müsste es doch schon eine ganz allgemeine Kenntnis der späteren italienischen Kunst sagen, dass mit dem Begriff der Antike allein nichts zu machen ist. Verfasser behauptet ja selbst sehr oft, mit der vollen Sicherheit der Überzeugung und fast mit dem Stolz eines Entdeckers, dass es auf die Antike gar nicht oder nur wenig ankäme. Aber man könnte sehr wohl die Geschichte der italienischen Kunst als eine Pendelbewegung um das Antike konstruiren; nur kommt es dabei eben auf die Faktoren an, die die Oszillation bestimmen. Denn in dem Verhältnis der italienischen Kunst zur Antike handelt es sich keineswegs nur um die Äusserungen einer gleichsam rassemässigen Prädestination, sondern um ganz bestimmte und jeweilig ganz verschiedene künstlerische

Absichten; und die Frage, d. h. das einzig fragens- und redenswerte ist daher nur, was die betreffenden Generationen oder Persönlichkeiten jeweilig in der Antike suchten, in der Antike sahen und sehen konnten. Was nun das Verhältnis N.'s zur Antike betrifft, so kann es für jeden Kenner der byzantinischen Kunst zunächst einmal gar keinem Zweifel unterliegen, dass hier die byzantinische Tradition eine nicht nur deutlich erkennbare, sondern auch wesentliche Komponente bildet. N.'s Stil ist völlig undenkbar ohne die Grundlage des byzantinischen. Deshalb wäre es gerade auch für das Niccoloproblem wichtig gewesen zu zeigen, wie seit zirka 1200 die pisanische Plastik unter den stärksten byzantinischen Einfluss gerät. Hierin liegt die ausserordentliche Bedeutung jenes Ateliers, das an dem Hauptportal des Baptisteriums arbeitet. Den byzantinischen Charakter dieser Arbeiten sieht zwar auch B.; aber wenn man liest, dass er denselben byzantinischen Einfluss in dem Taufbecken von S. Frediano sieht, wundert man sich nicht, dass er die Bedeutung dieser Tatsache gar nicht ahnt. Tatsächlich liegt hier ein Fall vor, wie man ihn auf dem Gebiet der italienischen Plastik nur noch in Venedig und Süditalien wiederfindet, und der zugleich eine Parallele bildet zu dem Entstehen der maniera greca in der toskanischen Malerei. Die Tätigkeit dieses byzantinischen Ateliers muss um 1200 begonnen haben, da sich in der Nähe von Pisa (in S. Michele degli scalzi) prachtvolle Skulpturen von der Hand des Hauptmeisters finden, die auf 1204 datirt sind und man zeitlich nicht viel weiter zurückgehen kann. Wer nun pisanische Denkmäler aus der ersten Hälfte und Mitte des Jahrhunderts kennt, wird es Zug um Zug nachweisen können, wie diese byzantinisirende Richtung sich der pisanischen Schule bemächtigt. Bei feinerer Beobachtung wird man aber noch etwas Anderes — Wichtigeres — finden: dass dieser Byzantinismus jenem Prozess entgegen kam, (sogar ihm entgegen eilte!), den man als Gotisirung der italienischen Kunst bezeichnet. Das Byzantinische als Vorschule der Gotik. Hierbei handelt es sich nicht nur um eine Verfeinerung des Stilgefühls im allgemeinen, sondern auch um ganz spezielle Dinge, wie die Art der Posirung, die Gewandgliederung, die Artikulation der Details, die Zuspitzung und Differenzirung der Motive. In der Tat kann man es heute kaum noch begreifen, wie es menschenmöglich ist, bei der stilgeschichtlichen Beurteilung eines Denkmals, das an einem so exponirten Ort wie Pisa im Jahre 1260 entstand, an den Anteil der Gotik überhaupt nicht zu denken. Die Frage nach französischen Einflüssen wirft Verfasser, wie die Mehrzahl seiner Vorgänger überhaupt erst bei Giovanni P. auf, und obgleich die Frage hier sehr komplizirt liegt — und allerdings wesentlich anders, als etwa Reymond es sich dachte — lehnt er sie kurzerhand ab. Allerdings begreiflich, wenn man den Datirungsfragen so völlig ratlos gegenüber steht und in dieser grossartigen Kunst nichts Anderes sieht, als „leicht eingebogene“ Hüften, natürlichere Falten und naiv lächelnde Gesichtszüge! Ganz grotesk wird es aber, wenn Verfasser in späteren Trecentoarbeiten (Orvieto) französische Einflüsse sieht und sie darum einem Künstler zuschreibt, der im Jahre 1281 schon eine bewegte Vergangenheit hinter sich hatte, weil wir von ihm zufällig wissen, dass er „de partibus ultramontanis“ kam! Nicht etwa hypothetisch, nein: „hier kann gar keine andere Persönlichkeit in Frage kommen“! Ist Verfasser wirklich nicht — etwa bei einem Besuch

von S. Antimo oder S. Galgano, um im Gebiet von Siena zu bleiben — auf die Idee gekommen, dass es sich bei dieser ganzen Frage um etwas anderes handelt, als die gelegentliche Studienreise eines Künstlers nach Frankreich? Ist ihm noch nie ein gewisses Buch von Enlart in die Hände gekommen und hat er nie an die Stilübertragung durch Werke der Kleinkunst, französische Elfenbeine, Miniaturhandschriften, Emaillen gedacht?

Es soll hier nicht auf die zahllosen Irrtümer und Flüchtigkeiten im Einzelnen eingegangen werden, sondern nur bemerkt sein, dass diese in vieler Beziehung zusammenhängen mit gewissen primitiven ästhetischen Vorstellungen, die in keiner Weise durchdacht sind und ohne jede Originalität rein dilettantisch angewandt werden. »Form ist ihm nichts, Ausdruck ist ihm alles«, das ist das letzte, was Verfasser über die Kunst der grössten italienischer Plastiker zu sagen weiss. Für ihn, den Verfasser, trifft allerdings dieser Satz wenigstens in der ersten Hälfte zu, und da ihm, wie seine Ausführungen zeigen, die Form nichts ist, die Form nichts sagt, hat er es auch nicht gemerkt, dass Form etwas Anderes ist als Formel, dass man folglich mit gleichem Rechte sagen kann, dass jenen Künstlern die Form gerade alles ist — die Form, die für den Bildhauer dasselbe ist, wie für den Musiker die Töne. Man kann sich nun leicht denken, wie unter solch kindlichen Ansichten die entscheidenden grossen Fragen beantwortet werden. Bei jeder Gelegenheit nämlich wird dem Leser versichert, dass ein »grosser Zusammenhang zwischen den Geistern besteht«, ein »grosser Strom durch die Jahrhunderte geht« — ohne Giotto kein Rafael, ohne die Pisani kein Quercia, Donatello, Michel Angelo. O, wie aufregend! Aber — Scherz beiseite — es ist wirklich kläglich, wenn schliesslich bei aller Aufregung nichts anderes herauskommt, als dass das Entscheidende, Gemeinsame in dem Schaffen dieser Grössten, in dem »Streben nach Hervorhebung der die Seele liegenden Gefühle« liegt. Nun, dieses Streben haben doch wohl noch andere Künstler und die Nicht-Künster nicht minder; und wenn dies das Entscheidende wäre, warum sollte man nicht auch Herrn Dr. phil. Albert Brach jener Künstlerreihe zufügen? Er hat sein Buch doch gewiss in diesem »Streben nach Hervorhebung der die Seele bewegenden Gefühle« geschrieben: sollte es darum ein Kunstwerk sein? Da wäre es schon klüger gewesen einfach zu sagen, dass jene drei eben Bildhauer von Gottesgnaden waren. Und wenn Verfasser dann sich überlegt hätte, worin das Wesen des plastischen Schaffens beruht, so wäre ihm auch die geschichtliche Entwickelung von der Pisaner zur Sieneser Kanzel Niccolos, von Niccolo zu Giovanni in einem anderen Lichte erschienen; ebenso das entwicklungsgeschichtliche Verhältnis dieser Meister zu jenem Prozess, den wir als Renaissance bezeichnen. Freilich, da Verfasser nun einmal meint, dass den grössten Bildhauern die Form nichts ist, wäre es unbillig, eine solche Betrachtungsweise von ihm zu verlangen. Das schlimme aber ist, dass seine Betrachtungsweise auch nicht den Forderungen des einfachen logischen Denkens entspricht. Denn Verfasser möge sich nur ja nicht schmeicheln, dass es sich hier um verschiedene Prinzipien und Methoden handelt, sondern es handelt sich um Sinn oder Unsinn. Und es ist eben Unsinn, wenn in der Weise, wie es hier geschieht, mit subjektiven Begriffen, wie Schönheitsgefühl, Naturalismus etc. als konstanten, objektiven Werten operirt wird. Es soll dem

Verfasser ja gewiss nicht genommen sein, auch die trockensten Arbeiten N.'s für den Gipfelpunkt aller Schönheit zu halten, und man hat jedenfalls kein Recht, an der Ehrlichkeit seiner Begeisterung zu zweifeln. Aber es handelt sich hier doch nun mal nicht um ihn, um die Meinungen und Eindrücke des Verfassers, sondern um jenen Künstler des 13. Jahrhunderts und die Feststellung seiner künstlerischen Absichten. Vielleicht liest Verfasser — gerade weil er von der Bedeutung der Form in der bildenden Kunst so geringe Meinung hat! — einmal die Studien, die verschiedene Romanisten und Germanisten über das menschliche Schönheitsideal in der mittelalterlichen Literatur geliefert haben. Dann wird er es vielleicht selbst merken, dass seine Darlegungen zu diesem Thema keinen anderen Wert haben, als etwa jene ästhetischen Bekenntnisse, die da sagen, Kuno von Uechtritz hat »Schönheitsgefühl«, Rodin nicht! Wie gesagt, es handelt sich hier keineswegs um Prinzipienfrage, sondern Verfasser hat sich einfach nicht die Mühe gegeben, einen Gedanken jemals zu Ende zu denken. Es ist die gleiche Flüchtigkeit, die er bei der Beurteilung der Denkmäler, bei der Interpretation der Urkunden beweist. Setzen wir z. B. den Fall, es gäbe Menschen, die Nerven wie die Schiffstaue haben und deren Geschmack die stereotype Wiederholung von Gemeinplätzen und Redensarten an sich wohl vertragen könnte — nehmen wir also an, es gäbe Leute, denen die Antike wirklich nur die ewig himmelblaue Harmonie, Stille und Einfalt bedeutet, denen das Christentum wirklich nichts anderes ist als das Aufgewühlte der Leidenschaft, Schmerzen und Entsetzen, — sie würden es dennoch nicht verstehen, wenn auf der einen Seite »der die Figuren häufende Stil spätrömischer Sarkophage« die Kunst N.'s bestimmen soll, auf der anderen Seite aber N. aus diesen Vorbildern gerade die ruhige »Klarheit und Abgewogenheit der Komposition« lernt, und wenn schliesslich noch hierdurch in der Seele des Künstlers ein tragischer Konflikt entsteht, weil nicht nur das »Entsetzliche« mancher christlichen Darstellung, sondern das Dramatische (S. 17) überhaupt mit der Form und dem Geiste jener spätantiken Vorbilder (um die es sich doch allein handelt und in denen man entschieden wenig olympische Ruhe und »Schönheit«, aber die vollste Entfaltung der Dramatik, alle Abstufungen körperlicher und seelischer Bewegung, Leidenschaften und Leiden jeder Gattung findet) unverträglich sei. Das wunderbarste ist aber, wenn trotz dieses (imaginären) Konfliktes zwischen Form und Inhalt, trotz jener „Kluft zweier Welten« schliesslich doch die Pisaner Kanzel mit »dem reinen Wohllaut des schönen Griechentums die Sinne (des Verfassers) umfängt«! An der Sieneser Kanzel, wo Verfasser N. den Naturalismus »erfinden« (sic! S. 22) und die Renaissance begründen lässt, muss sogar Praxiteles selber zum Vergleiche herhalten: allerdings, »wenn gegen Abend die scheidende Sonne voll die Kanzel trifft«.

Resumé: Verfasser hält trotz der vielen »erschütternden« Eindrücke, die er von Giovanni erhält, N. für einen grösseren Künstler als jenen. Giovanni — der »ist zu weit gegangen«; er hat »was bei jedem künstlerischen Schaffen im Vordergrunde stehen sollte, die Schönheit ausser Acht gelassen«, — »allzu starke Betonung des naturalistischen Momentes«, — »Überschreiten einer gewissen, gesetzmässigen Grenze«!! Armer, missratener Giovanni!

Justi und Sauerlandt hätten sich diese Kritik nicht erlaubt, obwohl sie in jedem Absatz ihrer Arbeiten ein viel höheres Maass kritischer Fähigkeit beweisen, als B. Sie reden zwar nicht von ihren »erschütternden« Eindrücken, aber beider Darstellung ist getragen von dem Bewusstsein einem der grössten künstlerischen Phänomene gegenüber zu stehen. Und — worauf es nun einmal ankommt — sie machen Ernst damit, wissen, was es bedeutet, wenn man einen Künstler als einen der grössten Bildhauer bezeichnet und wissen, worum es vor allem sich handeln muss, wenn man eine Darstellung seiner Kunst geben will. Dies gilt auch für die Arbeit S.'s trotz ihrer Schwächen; man merkt es an den i. A. recht verständigen Analysen.

Es kann dem Kritiker nicht schwer fallen zu entscheiden, welche von diesen beiden Arbeiten die wertvollere ist. Zunächst ist J. gegenüber S. schon darum im Vorteil, weil er mehr bietet als er verspricht. Er will in einem kurzen Aufsatz einige der glänzenden Neuerwerbungen der Berliner Skulpturensammlung besprechen und gibt dabei eine grosszügige Darstellung der Kunst Giovannis, eine Entwickelung seiner Formensprache. S. dagegen hat es auf sich genommen, eine monographische Darstellung der Kunst dieses Meisters zu geben: da muss er sich's freilich sagen lassen, dass der Leser hier nicht auf seine Rechnung kommt. Denn wenn das Thema so formulirt ist, kann man z. B. auf die Frage nach der architektonischen Tätigkeit G.'s nicht einfach verzichten, und niemand wird sich auch damit zufrieden erklären, wenn er statt einer Untersuchung der französischen Beziehungen nur einige Bemerkungen hierüber im Anhange findet. Ganz unumgänglich wäre gerade auch für diese Frage eine exakte ikonographische Untersuchung gewesen, und gewiss hätten hiefür die Kräfte des Verfassers eher genügt als für die Aufgabe, wie er sie sich stellte. Denn billiger Weise muss es bemerkt werden, dass dieses Buch eine Erstlingsarbeit ist (man merkt es schon an der ungelenken typographischen Anlage der Eingangsseiten!) und dass das Thema schwierig und komplizirt ist. So steht Verfasser im Grossen und Ganzen seinem Materiale nicht frei und unbefangen gegenüber; er hängt zu sehr an dem einzelnen Stück, von dem er gerade spricht und nicht nur an dem Einzelstück als solchem, sondern zugleich an dem Ballast, den Tradition und Forschung daran geknüpft haben. So nimmt er z. B. Supino's unmögliche — indessen auch glücklich revozirte[1]) — Zuschreibung der Pisaner Kanzelstützen an Tino ohne Weiteres auf Treu und Glauben hin; umgekehrt übersieht er manches in der Literatur nicht Erwähnte, wie die Torsi des Campo Santo[2]) bei der Mappamundi; er denkt auch nicht daran, dass ihres frühen Datums wegen die Sieneser Domskulpturen für die Erkenntnis der Stilentwickelung G.'s von grösstem Werte sein müssen, auch wenn sie, wie er meint, zu den eigenhändigen Werken nicht gehören sollten. Ganz wunderlich ist es schliesslich, wenn er die Betrachtung der Kanzeln erst am Schlusse seiner Arbeit bringt, während diese doch bei der Seltenheit anderer fest datirter Werke die besten Ansatzpunkte wenigstens für einige Entwickelungslinien abgeben. Es hat zwar seine Bequemlichkeit, die Ent-

[1]) L'Arte pisana. Firenze 1904. S. 163 f.
[2]) Justi, a. a. O. S. 19, Anm. Supino, a. a. O. S. 139 f.

wickelung zunächst z. B. an den für sich leicht übersehbaren Madonnenfiguren herauszufinden. Denn schon bei flüchtiger Beobachtung scheinen Dinge, wie das Schlankerwerden der Mutter, das Kleinerwerden des Kindes greifbare Entwickelungssymptome zu bieten. Das schlimme ist aber, dass bei scharfer Kritik schliesslich keine einzige ein sicheres Datum trägt, das als Ausgangspunkt dienen könnte.

Die Schwächen der Darstellung S.'s fallen besonders nach der Lektüre von Justi's Aufsatz auf. Denn J. hat das Material mit grösster Sicherheit und Vorurteilslosigkeit gestaltet. Alles ist scharf und lebendig gesehen, mit entscheidendem Blick für das Künstlerische und scharfem Verstande, gut gedacht und dargestellt. Er geht aufs ganze! Und letzteres ist entschieden angebracht, wie jeder zugeben wird, der sich über die ältere Literatur hinreichend gewundert oder geärgert hat. Schliesslich die Hauptsache: die Entwicklung der Kunst G.'s, wie er sie sieht, ist durchaus logisch und überzeugend; sie kann im grossen und ganzen kaum anders gedacht werden. So scheint hier alles schön und klar, und fast tut es einem leid durch Einmischung einer Dosis Skepsis das Bild zu trüben. Aber gewiss wird das Bild feiner und reicher, wenn nicht nur mit so hellen Lichtern gearbeitet wird. Damit ist natürlich nicht etwa eine Überschätzung des Künstlers gemeint, sondern dass die Darstellung, so wie sie ist, bei aller Frische des künstlerischen Erlebens leicht dazu neigt, theoretisch zu werden. Denn wenn diese Gefahr wohl bei jeder derartig synthetischen Formenuntersuchung naheliegt, so ist sie hier besonders gross. Eine nur lückenhafte Reihe von Denkmälern, verschiedenen Gattungen angehörig, sehr wenige feste Daten. Dazu kommt, dass greifbare Details (im Sinne Morelli's) oder deutliche Fortschritte in der Naturbeobachtung hier eine Kontrolle für die Chronologie kaum und jedenfalls nur selten abgeben. Schliesslich der breite Strom fremder Einflüsse, die doch gewiss von vornherein schon die Annahme mancher Krümmung in dem Wege dieses Künstlers nahelegen. Denn wenn J. sagt, dass der chronologische Aufbau des Werkes G.'s, die Geschichte seines Stils, die Voraussetzung bildet für die Beantwortung der Frage nach seinen Beziehungen zur französischen Plastik, so muss man doch auch umgekehrt sagen, dass dies eine Voraussetzung bildet für jenes. So wäre weiter auch der Anteil der allgemeinen objektiv-typengeschichtlichen Entwicklung auf Kosten des individuellen Gestaltens mehr zu betonen gewesen. Denn schliesslich liegt das Problem hier eben doch recht anders, als etwa bei Donatello und Michelangelo. Es ist die Kunst des Erstlings unter den Individuen, die schon als solche wie ein Anachronismus wirkt, und wer hier Chronologie treiben will, wird, sobald er an das einzelne Werk kommt, sich sagen müssen, dass es oft recht „krumme Wege“ sind, die die „grossen Menschen und Ströme“ gehen.

Das hindert freilich nicht, dass J.'s Betrachtungsweise die lehrreichste und interessanteste ist. Was nun die Darstellung betrifft, so muss man zunächst sagen, dass sie auch in den von der herrschenden Meinung am meisten abweichenden Resultaten keineswegs in Widerspruch steht mit den Dokumenten. Denn wenn der Künstler sich z. B. eines Jahres als Architekt für den Umbau des Domes in Prato verpflichtet, so braucht er darum keineswegs in diesem Jahre die Madonnenstatuette, die dort steht, ge-

schaffen zu haben. Er braucht dieses Werkes wegen überhaupt nie in Prato gewesen zu sein. Ebenso wenig folgt aus der Tatsache, dass er 1299 ein Elfenbeinwerk für den Pisaner Dom arbeitet, dass dieses identisch ist mit der bekannten Elfenbeinstatuette der Sakristei. Dagegen hätte man sich gewünscht, dass die beiden Werke, die den eigentlichen (gesicherten) Anfangs- und Endpunkt des uns erhaltenen Materiales bedeuten, noch schärfer für die Charakterisirung der künstlerischen Entwickelung, d. h. die Periodeneinteilung ausgenutzt wären: für die erste Frühzeit die G. gehörigen Stücke am Brunnen in Perugia, vor allem aber für die Spätzeit das Werk mit dem spätesten Datum: das Grabmal der Kaiserin in Genua. Was die Peruginer Arbeiten betrifft, so waren diese allerdings erst auf G. zu bestimmen, und deshalb sind hier mehr die Dinge betont, die sie als Arbeiten des Künstlers überhaupt erweisen, als die Merkmale, die sie von seinen späteren Arbeiten trennen. Gerade in Hinblick hierauf wäre eine schärfere Analyse besonders des Gewandstils lehrreich gewesen. Man könnte sonst den Einwand erheben, dass diese Frühwerke Merkmale zeigen, die J. gerade für die Spätwerke (Pisaner Kanzel) als charakteristisch bezeichnet; eine breite Flächigkeit im Gegensatz besonders zur Pistoieser Kanzel. Aber entschieden handelt es sich hier und dort um ganz Verschiedenes: die breite Behandlung des Gewandes in den Frühwerken erklärt sich, weil die Details, die Falten, hier noch nicht individuell beobachtet, noch nicht von plastischem Leben durchtränkt sind; an der Pisaner Kanzel sind sie aufgesogen von der grossen Form. Dazwischen liegt eben, wie J. richtig sagt, eine Zeit realistischer Gewandstudien mit kleinen und gehäuften Zügen. Wichtiger ist es aber, dass das Genueser Grabmal gegenüber der Pisaner Kanzel noch ein Einlenken in andere, wenn auch mannigfach vorbereitete Tendenzen verrät — soweit man aus den Fragmenten solche Schlüsse ziehen darf. Jedenfalls scheint die Faltengebung hier schon in der Anordnung anderen Absichten zu dienen als früher. Statt des radialen Ausstrahlens, das Unterstreichen der Richtungslinien durch lang durchgezogene Parallelen. (Übrigens findet sich hier auch das Motiv des Herüberziehens des Kopftuches zu den Schultern). Nach derartigen Erwägungen scheint mir J. bei der Einordnung wenigstens einiger Arbeiten das Richtige nicht ganz getroffen zu haben. Am wenigsten bei der Beurteilung der Elfenbeinstatuette, die er als eines der letzten Werke des Künstlers betrachtet. Das scheint zwar innerhalb seines Gedankenganges ganz konsequent. Aber eine Elfenbeinstatuette ist etwas Anderes, als eine Marmorskulptur, und vor allem liegen hier doch französische Einflüsse in einer fast noch äusserlichen, noch nicht recht durchgearbeiteten Form vor, wie später niemals. Schliesslich zeigt die Figur im Rythmus ihrer Bewegung, im Kopftypus und der Faltengebung tatsächlich Verwandtschaft mit einigen der Pistoieser Sibillen, sodass ihre Datirung auf 1299 (das Jahr der bewussten Urkunde) sehr gut möglich ist. Jedenfalls kann ich in dieser Figur gar nichts von einer »Korrektur« der Paduaner Madonna sehen; sondern etwas ganz anderes, und wenn man vergleichen will, viel Primitiveres. So erscheint mir als die »reifste Lösung« der Madonnen G.'s nicht die Pisaner, sondern gerade die Paduaner Figur. Dagegen ist es durchaus richtig, wenn J. die Cintola-Madonna an den Anfang der Reihe stellt. Nur halte ich es für ausgeschlossen, dass sie so früh ent-

standen ist, wie J. möchte („um 1275“). Man stelle dieses Glanzwerk nur einmal neben die Peruginer Arbeiten einerseits und etwa (die zum Vergleich sehr geeignete) Baptisterium's-Madonna andererseits, um den Abstand von jenen zu ermessen. Und wenn J. mit Recht den Zusammenhang mit der Niccolotradition hervorhebt, so ist doch die Loslösung von dieser Tradition (wie natürlich auch J. meint) das Entscheidende. So scheint mir die Entstehung dieser Figur tunlichst nahe an die Sieneser Zeit zu rücken zu sein, und dann die Berliner Madonna in die Zeit der ersten Sieneser Skulpturen. Wenn nun Sauerlandt diese Berliner Madonna dem Künstler abspricht, so ist ihm hierin ganz sicher nicht zu folgen. Zunächst ist eine solche Frage — besonders in dieser Zeit — überhaupt nicht in der Weise vom Qualitäts-Standpunkt zu entscheiden, wie er es tut, besonders nicht bei einer so entschieden ungerechten Beurteilung (S. findet z. B. in dem feinen Kopfe „Stumpfheit der Form und des Ausdrucks“!). Sodann spielen bei der vergleichenden Analyse Werke aus der späteren Entwicklungszeit des Künstlers eine viel zu grosse Rolle, was natürlich zu Ungunsten der Figur ausfallen muss. Im Übrigen ist die Behandlung des Einzelnen für eine Zuschreibung an G. nicht nur ausreichend, sondern nach meiner Meinung zwingend. Vor allem aber scheint Verfasser zu seiner Meinung durch eine unrichtige oder ungenügende Vorstellung von der Kunst der Nachfolger und Schüler des Meisters gekommen zu sein; denn diese sind ja sehr leicht als solche zu erkennen, da sie regelmässig an ganz bestimmte Manieren des Künstlers (auch in der technischen Behandlung) anknüpfen. Überdies ist die Figur sehr früh, und gerade so wie es vor 1500 keine Michelangelesken Werke gibt, gibt es ausser den Arbeiten G.'s schlechterdings nichts aus dieser Zeit, was der Berliner Figur verwandt ist. Jedenfalls liegt zu Tino[1]), an den S. denkt, überhaupt keine Beziehung vor. Aus demselben Grunde schätzt nun S. auch die Statuen der Sieneser Domfassade völlig falsch ein. Er sieht nur in einer Sibylle die Hand G.'s; das Übrige sei „Steinmetzarbeit, durchgehend im grossen Charakter der Schule“. Man möchte nur wissen, wo er solche Steinmetz- und Schülerarbeiten gefunden hat?! In der Anm. sagt er übrigens selbst, dass wenigstens die in der Opera bewahrten Stücke sich „neben den Trümmern der Fonte Gaia gewaltig genug ausnehmen“. (Selbstverständlich liegt bei diesen exzeptionellen Werken, die für die Fernsicht gearbeitet sind und schon längst keine „gesunde“ Oberfläche mehr haben, bezüglich der Eigenhändigkeit die Fragestellung anders als bei einem Tafelbild). Im übrigen soll hierauf nach J.'s brillanter Würdigung dieser Skulpturen nicht weiter eingegangen werden. Ebenso kann über die Zuschreibung der Fassade mit Ausnahme der späteren Hinzufügungen an G. gar kein Zweifel sein, und wenn diese wirklich erst — trotz der älteren Forschung, und trotz Cicerone und Dehio — für G. „gerettet“ werden musste, so ist dies nur ein trauriges Zeichen dafür, wie weit eine Begriffsverwirrung bei manchen Fachgenossen möglich ist. Selbstverständlich heisst es nicht, wenn man einen Künstler als Architekten einer Fassade bezeichnet, dass er jeden Stein selber bearbeitet habe. Aber wer hier

[1]) Von der Turiner Madonna fehlt mir eine hinreichende Vorstellung, um S.'s Bestimmung derselben auf Tino beurteilen zu können.

ins Detail geht, muss geradezu staunen, wie energisch die Anteilnahme G.'s an diesem Werke war. Ausser den Masken an den Portalen, die J. erwähnt, findet man an den Säulen, Kapitellen etc. Putten, Gruppen von nackten und gewandeten Figuren, Löwenkämpfer etc., deren Stil ganz unmittelbar getragen ist von der Persönlichkeit G.'s. (Dass die Figuren der Rose selbst nur »in der Anordnung auf G. zurückgehen«, scheint mir dagegen zu viel behauptet; auch bei zwei Prophetenfiguren der obersten Reihe und zwei weiteren der Opera dürfte der Anteil G.'s sich höchstens auf ein ganz flüchtiges Modell beschränken).

Umgekehrt ist S. in der Zuschreibung anderer Werke zu weitherzig gewesen. So kann ich — mit J. — in dem Weihwasserbecken zu Pistoia — die Hand G.'s nicht erkennen. (Vor dem Original, gegenüber der Kanzel Fra Guglielmo's (?), glaubte ich jedes Mal die Arbeit diesem Schüler N.'s zuschreiben zu müssen.) Ebenso sind die öfters geäusserten Zweifel gegenüber der Scrovegnistatue, die auch J. teilt, zu schwer, um S.'s Erwägungen zu Gunsten der Urheberschaft G.'s nachzugeben. Ganz sicher aber ist nicht von G. der heilige Andreas in Pistoia; gerade die Konfrontation mit der entsprechenden Figur von der Kanzel zeigt, wie sich Meister und Nachahmer unterscheiden; es ist die Arbeit eines pisanischen Schülers. Im Übrigen hat neuerdings auch Venturi[1]) die zuerst wohl von Schmarsow ausgesprochene Zuweisung der Figur an G. aufgenommen. Es braucht kaum gesagt zu werden, dass auch die Zuweisung der dort im Zusammenhang mit jener Figur veröffentlichten florentinischen Arbeiten an G. falsch ist. Das ungemein interessante, freilich komplizirte Problem, wie sich die florentinische Plastik mit der Kunst dieses Grossen auseinander setzte, ist hierdurch nicht gefördert worden; es sind späte Arbeiten eines unter dem Einfluss der sienesischen Schule G.'s stehenden Ateliers, dessen Spuren auch sonst in Florenz nachweisbar sind.

Dagegen haben S. und J. unabhängig von einander zwei weitere, wenig beachtete Arbeiten als wichtige, eigenhändige Werke des Künstlers erkannt: die beiden leuchtertragenden Engel der Arena in Padua, — Werke der späten Zeit, die mit der bekannten zugehörigen Madonna den Stil des Grabmals in Genua ankündigen.

Bei anderen Arbeiten kann es sich nur um geringe Differenzen der Datirung handeln; so bei der halbfigurigen Madonna des Camposanto und der am Hauptportal des Baptisteriums in Pisa. Die erste ist entschieden früh; nach J. 1285—1290, was wohl stimmen mag. Jedenfalls ist es schwer, sie weiter zurück zu datiren und ganz unmöglich wenn sie S. vor die Arbeiten am Brunnen in Perugia setzt. Denn die reliefmässige Gesamtauffassung, die S. hierzu verführt, ist doch aus naheliegenden anderen Gründen leicht zu erklären, und er übersieht, wie entwickelt die Figur in allem übrigen ist. Auch die scharfe Profilrückung der Köpfe, die — wie schon Vöge gesehen hat — gegenüber dem Einfluss des französisch-gotischen Madonnenideales etwas höchst Persönliches bedeutet, spricht gegen eine derartig frühe Ansetzung. (Analogien hierfür sind in der Kompositionsweise einiger Kanzelreliefs nachzuweisen, aber so wie die Dinge einmal liegen, chronologisch nicht zu verwerten.) Ebenso

[1]) L'Arte VII, 1904 p. 1 ff.

scheint es mir ausgeschlossen, wenn S. die Baptisteriumsmadonna trotz des Hinweises, den die Inschrift auf 1304 gibt, in die Jahre 1278—1283 setzt. Allein die Erwägung, dass hier ein Stadium der Entwicklung des Meisters vorliegt, an welches die Kunst seines grossen Schülers und Antipoden — Andrea — ansetzen konnte, schliesst diese frühe Datirung aus. Unter diesem Gesichtspunkt gewinnen auch die beiden schwachen Seitenfiguren neben jener Madonna, die zwar nicht von G. sind, aber gewiss noch seiner direkten Einflussphäre angehören, ein höheres Interesse. Besonders bei der heiligen Magdalena rechts wird man sich leicht des Andreuccius famulus magistri Johannis erinnern.

Berlin. Georg Swarzenski.

Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. Bd. IV. Dürer, des Meisters Gemälde Kupferstiche und Holzschnitte in 447 Abbildungen. Mit einer biographischen Einleitung von Dr. Valentin Scherer. Stuttgart und Leipzig. Deutsche Verlagsanstalt. 1904.

Der Gedanke, Gesamtausgaben der Werke der berühmtesten Künstler zu veranstalten, liegt seit längerer Zeit in der Luft. Alle Bedingungen seiner Verwirklichung sind erfüllt: das Material ist annähernd genügend gesammelt und gesichtet, photographische Aufnahmen liegen grossenteils vor, die Reproduktionsmittel haben die entsprechende Leistungsfähigkeit erlangt, das Interesse für die bildende Kunst endlich hat schon genügend weite Kreise erfasst, um dem Unternehmen eine sichere geschäftliche Grundlage zu gewähren. Die »Deutsche Verlagsanstalt« in Stuttgart hat es unternommen, den Gedanken in die Tat zu verwandeln und es ist ihr gelungen, ihm eine anspruchslose aber im Ganzen recht brauchbare Gestalt zu geben. Indem sie zur Bearbeitung der einzelnen Bände verschiedene Fachleute berief, schien sie auch den Willen zu bekunden, dem Unternehmen eine ernstere und dauernde Bedeutung zu sichern. Ob man aber von einen Bande, wie dem IV. der Reihe, der die Werke A. Dürers bringt, in der Tat von einem erfüllten Bedürfnisse sprechen darf, soll hier kurz geprüft werden.

Über die Grundsätze, nach denen eine solche Gesamtausgabe zu gestalten ist, dürfte eine Diskussion kaum nötig und möglich sein; sie ergeben sich von selbst aus dem Gedanken. Die sichern, beglaubigten Werke müssen natürlich vollständig zur Stelle sein. Die Kopien verlorener oder verdorbener Werke dürften am besten in einem Anhang zusammengestellt und nicht unter die Originale aufgeteilt werden. Von dem Ächten ist das Zweifelhafte, Bestrittene scharf zu trennen. Diese Gruppe in kritischer Sichtung, aber doch in möglichst weitem Umfang vorzuführen, darin läge die wichtigste und erspriesslichste Arbeit des Herausgebers. Es wäre angezeigt, unter Umständen auch vor der Reproduktion falscher, aber wenig gekannter Produkte aus entlegenen Sammlungen nicht zurückzuschrecken. Der Laie wäre vor Schaden bewahrt, wenn ihm offen gesagt würde, dass es sich nicht um ein ächtes Werk handelt, der Fachmann hätte den Gewinn, vielleicht ein Gespenst, das die Literatur unsicher machte, gebannt zu sehen, oder ein möglicherweise interessantes Schulwerk kennen zu lernen.

Es wäre unbillig, ja unsinnig von dem Herausgeber zu fordern, dass er alle Rätsel auf einmal löse. Was man von ihm erwarten dürfte, wäre eine biographische Einleitung, in der einem weiteren Kreise das Wichtigste des gesicherten Wissens vermittelt wird und knappe Erläuterungen zu den einzelnen, insbesondere zu den strittigen Werken. Ein literarischer Arbeiter, der die Herausgabe eines Meisters übernimmt, wird wohl in der Regel Stellung zu den wichtigsten Fragen genommen haben und darauf brennen, sie vor den Fachgenossen zu vertreten. Dem Laien gegenüber ist eine solche vor dem Werke selbst geführte Diskussion, eine ganz einzige Gelegenheit, in das tiefere Verständnis des Wesens des Künstlers eingeführt zu werden. Freilich wird er nicht Namen- und Literaturvermerke wünschen, sondern ein prägnantes Bezeichnen der Eigenschaften, die für und die gegen die Ächtheit der Werke sprechen.

Die vorliegende Dürer-Ausgabe kann damit gekennzeichnet werden, dass sie keiner einzigen dieser Forderungen gerecht wird. Die Gelegenheit, den Freunden des Künstlers ein verlässliches Grundbuch, dem Forscher ein unentbehrliches Werkzeug zu bieten, ist versäumt worden. Statt dessen ist jener der Gefahr preisgegeben, zu verkehrten Vorstellungen zu gelangen, und dieser wird das Werk nur insoferne brauchbar finden, als es eben eine grosse Anzahl Abbildungen in handlicher Form darbietet.

Schon die Einleitung lässt oft genug Mangel an Vertiefung und auch an Fühlung mit der wissenschaftlichen Literatur peinlich fühlen. So scheint dem Verfasser z. B. nicht weniger als die gesamte neuere Forschung über die für den Kaiser Maximilian gearbeiteten Werke unbekannt geblieben zu sein.

Aber das Schwergewicht des Buches liegt nicht im Texte, sondern in der Auswahl und Anordnung der Bilder[1]). Es wurden zwar die Werke in zwei Gruppen geteilt, die ächten und die zweifelhaften; aber weder ist die Reihe der ächten Werke vollständig, noch ist sie frei von Eindringlingen und zwar solchen, über die vollgültige wissenschaftliche Beweise vorliegen. Unter den »Zweifelhaften« wiederum finden sich ganz unzweifelhafte Ächte versprengt, dann solche, die seit langem durch unwiderlegte Beweise aus den Werken Dürers gestrichen sind. Dagegen fehlen nicht wenige, über die ein endgültiger Austrag noch nicht erfolgt ist. Kurz das Werk leistet nicht das, was man billiger Weise von ihm verlangen kann, es ist halbe und unzuverlässige Arbeit.

Die Unsicherheit der Auswahl macht sich am meisten bei den Holzschnitten bemerklich, doch selbst unter den Gemälden fehlen ächte, unbestrittene, wie »der h. Hieronymus« in Siena, schwerlich bestreitbare, wie »die Madonna« in Richmond[2]). Der Vorrang des englischen Bildes vor der freilich in höchst üblem Zustande befindlichen »Madonna« des Prager

---

[1]) Die am Schlusse beigegebene Konkordanztafel, in der die Bartsch-Nummern den „Scherer"-Nummern gegenübergestellt werden, beweisst, dass der Verfasser des Textes auch die Verantwortung für die Auswahl der Bilder zu Tragen bereit ist, was sich im Titel des Buches nicht ganz deutlich ausspricht.

[2]) Abgebildet in der 6. Jahresmappe der „Dürer-Society", welche wichtige Publikation dem Herausgeber ganz unbekannt geblieben zu sein scheint.

Museums springt in die Augen. Die von Sch. versuchte Bereicherung um zwei ächte Bilder — die Taufe des einen scheint auf amerikanische Tradition zurückzugehen, für die des zweiten ist Strzygowski verantwortlich — wird sich in beiden Fällen nicht halten lassen. Sch. stellt das Porträt aus dem Gardner-Museum in Boston neben den sog. Hans Imhoff und findet eine grosse Übereinstimmung in der Auffassung und malerischen Behandlung. Gerade diese Gegenüberstellung lässt meines Erachtens den unüberbrückbaren Abstand an Energie des Ausdrucks, an drängendem Leben, das alle Bildnisse Dürers erfüllt, bei einer grossen Ähnlichkeit der äusseren Anordnung deutlich hervortreten. Diese weiche, detaillose Malerei gehört, wenn die Reproduktion nicht allzu sehr täuscht, gar nicht einmal sicher in den engern Schulzusammenhang mit Dürer. Jedenfalls kann ich darin nicht die Hand des Meisters erkennen und glaube, dass ihm mit einem Platz unter den Zweifelhaften vorläufig sein volles Recht geworden wäre. Was aber soll man sagen, wenn uns sogar die Grazer Madonna, von einem Dürer-Forscher als Originalwerk vorgeführt wird? Wenig ist genützt, wenn die Anmerkung dazu abschwächend bemerkt: „wahrscheinlich unter Beihülfe von Schülern entstanden“. Dieses Machwerk das in alle Weite nichts mit Dürer und einem seiner wirklichen Schüler zu tun hat, sondern von einem beliebigen Nordländer, vielleicht Niederländer, herrührt, gehört höchstens unter die Kuriositäten der letzten Kategorie.

Es wäre verdienstlich gewesen, einmal die verschiedenen Kopien, aus denen uns allein Kunde über verlorene oder verdorbene Werke wird, vollständig zusammenzustellen, weil erst hieraus die möglichst klare Vorstellung des Originals zu gewinnen ist. So hätte nicht nur eine, sondern sämtliche Kopien des Bildnisses von Dürers Vater aus dem Jahre 1497, insbesondere das vor einem Jahre von dem Londoner National Museum erworbene Exemplar, ferner die ganze Reihe der „Fürlegerin“-Porträte gebracht werden müssen. Noch weniger zu rechtfertigen ist es, dass Abbildungen der „Anna selbdritt von 1519“, von der verschiedene sicher auf ein ächtes Bild Dürer zurückgehende Kopien umlaufen, ferner das Porträt Ölhafen, von dem in Würzburg eine Kopie existirt, gänzlich fehlen. In diese Reihe gestellt, würde erst das „Ecce homo“ von 1523, von dem Sch. eine interessante Schabkunst-Reproduktion veröffentlicht, von den Laien richtig verstanden werden können.

Für die Gruppe der „Zweifelhaften“ beschränkte sich der Herausgeber auf die bekanntesten, trivialsten Fälle. Hier sind die Thode'schen Zuschreibungen der Bilder in Gotha, Frankfurt, Dresden, Köln und Mailand eingereiht; die Anmerkungen verzichten zumeisst auf eine bestimmte Stellungnahme hiezu. Es wäre nahe gelegen, wenigstens noch in ein paar öffentlichen Sammlungen Umschau zu halten und die Bilder zusammenzustellen, die dort in fachgemäss gearbeiteten Katalogen, wenn auch vielleicht unberechtigt, doch meistens nicht ohne Scheinbarkeit, den Namen des Meisters tragen. Ich nenne auf's Geradewohl: München, Pinakothek Nr. 250 (Madonna), Germanisches Museum Nr. 204 (junger Mann, jüngst ohne Grund mit Jakob Elssner in Beziehung gesetzt), Wien, Akademie Nr. 35 (Beweinung, zuletzt „Weiditz“ genannt), u. s. f. Ich erwähne ferner die vier Bilder im Kölner Museum, für die Scheibler eintritt und die nach einer neuerlichen Beurteilung schreien. Sie dürften mit gewissen

Bildern in Dessau und Wörlitz, die gleichfalls als »Dürer« laufen, zusammengehören und auf einen bisher unbeachteten Nachfolger Dürers deuten[1]).

Die Bilder in Ober St. Veit hätten meines Erachtens weggelassen werden können oder man hätte konsequenter Weise auch andere Bilder, die notorisch von anderen Künstlern auf Grund Dürer'schen Entwürfe ausgeführt wurden, auch mit aufnehmen müssen. Denn der Tucheraltar in St. Sebald ist nicht sicherer von Hans von Kulmbach, der »Christus im Keller« in Ansbach nicht sicherer von einem anderen erkennbaren aber vorläufig noch nicht benennbaren Schüler Dürers, als die St. Veiter Tafeln von Hans Schäufelein. Das Budapester Porträt endlich ist wohl mit Unrecht unter die strittigen Werke gesteckt.

Bei den Kupferstichen gaben die Schranken guter Tradition dem Herausgeber wenig Gelegenheit zu eigenmächtigem Eingreifen. Er liess sich leider diese Gelegenheit nicht entgehen. Die frühesten Stiche, die keine Datirung tragen, stellt er in eine chronologische Reihe, die soweit sie neu auch sehr anfechtbar ist. So wird z. B. die »Nemesis« um 1504 angesetzt, obgleich doch erst neuerdings (1902) Giehlow die Beziehung auf den Schweizerkrieg und damit eine frühere Entstehung wahrscheinlich gemacht hat. »Der Traum des Doktors« ist grundlos von den formverwandten »4 Hexen« getrennt und gleichfalls um 1504 verlegt. Man denke: die nackte Frau des »Traumes« n a c h der »Eva«! Doch da Sch. seine orginellen Datirungen ohne Angabe von Gründen ausspricht, so ist eigentlich kein Grund, hier weiter auf sie einzugehen[2]). Es kommt ja leider schlimmer: im Jahre 1904 wird die »Madonna am Hoftor« (B. 45) wieder feierlich in der Reihe der Werke Dürers aufgenommen, die man seit 40 Jahren als durchsichtige Kompilation aus verschiedenen ächten Dürer-Werken erkannt, erwiesen und nirgends bezweifelt hat. Die Anmerkungen bringen, älteren Vermutungen folgend, dazu den Ausspruch, durch den die Sache nicht besser wird: »nicht von Dürer selbst gestochen, sondern n a c h s e i n e r Z e i c h n u n g, vermutlich von einem Italiener«!

Unnütz war es auch, dass die »Adam- und Eva-Studien« im Pariser Kupferstichkabinet abgebildet werden, die Springer einmal dem jungen Dürer zuzuschreiben den seltsamen Einfall hatte. Nachdem aber Lehrs nachgewiesen hat, dass der Stich von dem niederdeutschen Stecher mit dem Monogramm P. M. herrührte, so ist doch der Fall nach dem Einmaleins der Stilkritik abgetan und das Blatt auch unter den »zweifelhaften Dürer« ebenso wenig berechtigt, wie irgend ein beliebiger anderer Stich. Der Umriss-Stich der »Kreuzigung« (P. 109) hätte dagegen in d i e s e r Kategorie noch immer sein Plätzchen verdient. Auch die Wiedergabe des in Dresden als Unikum aufbewahrten Stiches »Pauli Bekehrung« (P. 110) wäre nicht schlecht gewesen, sei es auch nur um ihn abzulehnen und zu

---

[1]) Man wende nicht ein, dass durch die Ausdehnung der Rahmen des Werks gesprengt worden wäre. Wären allein folgende 35 Nummern, die erwiesener oder leicht erweisbarer Massen nichts mit Dürer zu tun haben (18. 20. 20 a. 77. 78. 79. 147. 264. 305. 306. 331. 338. 339. 341—363) weggeblieben, so wäre Raum für vieles Wichtige geworden.

[2]) Hätte er doch Köhlers sorgfältigen Katalog zu Rate gezogen (1888 erschienen!).

zeigen, wie weit ein gleichzeitiges unter dem Einflusse der Jugendarbeiten Dürers entstandenes Werk von seinen originalen Schöpfungen absteht.

Die geringste Sorgfalt ist dem Abschnitt der Holzschnitte zugewendet. Hier finden sich verstärkt und vermehrt die Fehler der anderen Abteilungen. Seltene ächte Blätter fehlen; so der früheste sichere Holzschnitt »Der Syphilitiker« (P. 198), das schöne Blatt »St. Sebald auf der Säule« (B. app. 20), die herrliche »Madonna im Rund« (Pass. 177), die fünf »Freydal«-Blätter[1]), das Wappen König Ferdinands aus Dürers Befestigungslehre (P. 210), und andere Figuren-Zeichnungen aus diesem Buche wie der Tierfries (Rettberg 260), das runde Schloss, die Kanone (fol. f. 1 und f. 2 v.), die drei Säulen-Entwürfe aus der »Messkunst«. An ihrer Stelle hat sich allerlei Falsches eingeschlichen, so der rohe »h. Koloman« (B. 106), der doch schon vor ca. 12 Jahren von W. Schmidt unter Zustimmung aller Sachkenner als ein Werk Springinklees erkannt wurde. Von den verschiedenen Drucken, die es vom Bildnis Maximilians gibt, wurden zwei abgebildet, darunter leider nicht das, von dem allein behauptet werden darf, dass Dürers Hand dabei im Spiele ist; wohl aber jene Fassung, die als Kopie H. Weiditz festgestellt ist. Dodgsons musterhafter Katalog der Holzschnitte des Britischen Museums, aus dem sich der Verfasser diese und manche wichtige andere Belehrung hätte holen können, erschien doch ein volles Jahr vor Ausgabe der »Gesamtausgabe«. Ebendort hätte er in der ausgezeichneten Zusammenstellung dessen, was wir über die Maximilianischen Werke wissen, erkennen können, dass man sich heute nicht mehr ohne Gefahr auf einem Artikel Thausing's aus dem Jahre 1868 stützen dürfe. — Auch das Porträt des Eoban Hesse (P. 218) hätte fallen dürfen; denn es ist nichts als eine Holzschnitt-Reproduktion der Zeichnung Dürers von fremder Hand. Mit demselben Rechte oder vielmehr Unrechte wie dieses hätte dann folgerichtig auch der Holzschnitt des Hans Weiditz nach Dürers Schwarzenberg-Bildnis oder gar der Stich des Corn. Cort nach Dürers »Patinir« eingereiht werden müssen.

Unter den »Zweifelhaften« findet sich Ächtes — z. B. das Bücherzeichen des H. Ebner (B. app. 45), das Wappen des Reiches und Nürnbergs (B. 162), Blatt 364 und 365 aus dem Triumphzuge — mit bewiesenermassen fremden (z. B. 22 Blättern Springinklees) bunt gemischt. Seltene strittige Blätter aber, in deren Herbeischaffung sich der Herausgeber ein besonderes Verdienst hätte erwerben können, werden vergebens gesucht: so der »h. Sebastian« P. 182, die »Madonna mit den Karthäusern« P. 180, das »Ecce-Homo« P. 174, der »Gärtner« P. 196, die »Eule« P. 199, der »Buchdrucker« P. 286, die Umrahmungen P. 203 und 204 — — und manche andere Rätselblätter. Die Baseler Holzschnitte Burckhardt'scher Zuweisung werden schlankweg ignorirt. Es fehlt ferner der sehr feine kleine Holzschnitt »Paris-Urteil« B. 134, dessen Autor noch unaufgeklärt ist, eine evidente Kopie danach — B. 65 — ist dagegen unter den ächten Kupferstichen abgebildet[2]). Ähnlich verhält es sich mit den beiden »H. Hieronymus« B. 62 und B. 115 u. s. w. Ich betone dieses »u. s. w.« mit Nachdruck. Es ist hier durchaus nicht auf

---

[1]) Repertorium XXV. 447.

[2]) In den Anmerkungen allerdings als Dürer fremd zurückgenommen.

eine erschöpfende Fehler-Liste abgesehen, sondern sollte nur so viel und zwar von den gröbern Fällen vorgeführt werden, wie zur Begründung des oben ausgesprochenen Urteils nötig erschien.

Es ist zu Schade um den guten Gedanken der Verlagsanstalt. Soll der Titel »Gesamtausgabe« zu Recht bestehen, so wäre eine gründlich verbesserte Neu-Auflage, für jetzt aber und zwar so rasch wie möglich das Erscheinen eines umfangreichen, berichtigenden Nachtrages zu fordern.

Doch was will eigentlich der Anspruch, der sich in diesem Titel kundgibt, wenn die Handzeichnungen des Meisters, der vor Allem und über Allen ein Zeichner war, fehlen? Es scheint mir eine heute nicht mehr phantastische Hoffnung zu sein, einmal den gesamten Schatz Dürerscher Zeichnungen in einer ähnlich bequemen Buchausgabe vor sich liegen zu haben.

Friedrich Dörnhöffer.

Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben Bd. V. P. P. Rubens. Des Meisters Gemälde in 551 Abbildungen. Mit einer biographischen Einleitung von Adolf Rosenberg. Stuttgart und Leipzig 1905.

Ein handlicher Band mit zinkographischen Reproduktionen von mehr als fünfhundert Bildern von Rubens ist auf jeden Fall eine erfreuliche Gabe. Wenn auch kaum die Hälfte der Bilder aufgenommen werden konnte, die heute unter Rubens' Namen gehen, und wenn auch Zinkätzungen sicherlich nicht im Stande sind, uns das Studium der Originale, ja nicht einmal das der Photographien zu ersetzen, so hat man doch hier so viel bequem zur Hand, dass einem der Überblick über des Meisters Schaffen ganz wesentlich erleichtert wird und dass einem die wichtigsten Kompositionen immer gegenwärtig bleiben, die man sonst kaum alle im Kopfe behalten kann. Deshalb wird uns die vorliegende Publikation, solange wir keine vollständigere haben, immer ein nützliches, ja ein unentbehrliches Nachschlagebuch sein. Die Auswahl und Anordnung der Abbildungen hat Adolf Rosenberg, der Herausgeber von Rubens' Briefen und Verfasser eines grösseren Werkes über die Rubensstecher, besorgt. Von ihm rührt auch die Einleitung her, die den Lebensgang des Künstlers in gewandter Kürze erzählt, die aber gerade dem Laien die Lektüre von Eugène Fromentins und Jakob Burckhardts glänzenden Schilderungen gewiss nicht entbehrlich machen wird. Am Schlusse des Buches sind in sehr loser Form einige erklärende Anmerkungen zu den Bildern angefügt. Leider waltet bei diesen Erklärungen kein bestimmtes Prinzip vor, und wir erfahren aus ihnen nicht alles das, was wir eigentlich erfahren sollten, nämlich kurze Angaben über alle Tatsachen, die der Zuschreibung und der Datirung der einzelnen Werke zugrunde liegen. Besonders störend ist das Fehlen solcher Mitteilungen bei wenig bekannten oder zweifelhaften Bildern.

Die Auswahl der Reproduktionen ist im Allgemeinen glücklich zu nennen. Die Hauptwerke sind fast alle wiedergegeben, und besonders erfreulich ist die Wiedergabe ganzer Bilderzyklen, wie die der Geschichte

Marias von Medici und der Dekorationen zum Einzuge des Kardinal-Infanten Ferdinand in Antwerpen. Freilich wird man auch manches ungern vermissen, wie z. B. die beiden herrlichen Darstellungen der Anbetung der Könige im Brüssler Museum und in der Johanniskirche zu Mecheln, über die Fromentin so schöne Worte gesagt hat, die grossen Altarwerke des heil. Bavo und des heil. Rochus in Gent und Alost, die merkwürdige Darstellung Heros und Leanders in der Dresdner Galerie, ein sehr bedeutendes, in der Komposition an Tintoretto erinnerndes Bild, in dem ich mit Jakob Burckhardt ein eigenhändiges Werk der italienischen Zeit des Künstlers erkennen möchte, ferner den ebenfalls frühen Sebastian in der Corsinischen Galerie in Rom, einige Bilder der Wallaceschen Sammlung in London, darunter besonders die wichtige, bald nach der Rückkehr des Meisters aus Italien entstandene heilige Familie u. a. m. In manchen Fällen mögen wohl auch äussere Verhältnisse die Reproduktion erschwert oder unmöglich gemacht haben; andererseits zeigt der Herausgeber das dankenswerte Bestreben, möglichst viele unveröffentliche und wenig bekannte Bilder wiederzugeben, von denen wir nur das merkwürdige, frühe Reiterbildnis beim Grafen Clam-Gallas in Wien hervorheben wollen, dem vielleicht als ein sehr verwandtes Gegenstück das Bildnis eines Ritters des goldenen Vliesses zu Pferd (angeblich des Erzherzogs Albert) in Windsor zur Seite gestellt hätte werden können. Dieses Bestreben führt aber freilich in einigen Fällen, von denen noch die Rede sein soll, dazu, zweifelhafte Bilder und Kopien in das Werk aufzunehmen.

Für die Anordnung der Abbildungen ist, dem Plane des ganzen Unternehmens, dessen Teil das vorliegende Werk bildet, entsprechend, das chronologische Prinzip gewählt worden. Dabei wurde nicht bedacht, dass die Aufgabe, Rubens' Bilder nach der Reihenfolge ihrer Entstehung zu ordnen, mit den Mitteln, die uns heute zur Verfügung stehen, vorläufig noch gar nicht zu lösen ist. Wir besitzen allerdings in Max Rooses' höchst verdienstvollen Arbeiten, in seinem fünfbändigen Verzeichnisse von Rubens' Werken, in den Nachträgen dazu, die er im Rubens-Bulletin veröffentlicht hat, und endlich in der erst vor einigen Jahren erschienenen großen Biographie des Meisters, verlässliche Grundlagen, auf die sich alle spätere Forschung über die Echtheit und die Datirung von Rubens' Werken wird stützen müssen. Ein Fehler von Rooses' Betrachtungsweise scheint mir aber zu sein, dass er vielfach den von ihm aufs gründlichste erforschten äusseren Tatsachen den Vorzug vor den stilistischen Kriterien gibt, die ja gerade beim Studium von Rubens' Werken wegen der vielen Fragen nach der Echtheit der einzelnen Bilder und nach dem Anteil der Schüler ein ganz besonders grosses Gewicht haben. Man wird eben trachten müssen, die äusseren Tatsachen mit der Stilkritik in Einklang zu bringen, was bei Rooses noch nicht immer der Fall ist. Rosenberg folgt nun Rooses in den meisten Dingen, auch in seinen Irrtümern, wie sie ja bei einer Arbeit, die fast ein ganzes Leben umfasst, unmöglich zu vermeiden waren, und, wo er von Rooses abweicht, ist er, wie mir scheint, selten glücklich. Zu wenig Beachtung hat Rosenberg auch den stilkritischen Resultaten geschenkt, die ganz besonders Wilhelm Bode, einer der besten Kenner von Rubens' Stil, an verschiedenen Stellen zerstreut, und danach auch Emile Michel in seiner Biographie des Meisters niedergelegt haben.

Im Folgenden möchte ich nun versuchen, den Seitenzahlen dieses Abbildungswerkes folgend eine grössere Anzahl von Gemälden zu besprechen, bei denen mir Bestimmung oder Datirung irrig zu sein scheinen. Eine ausführliche Begründung würde den Rahmen dieser Anzeige weit überschreiten; ich hoffe aber, dass auch, wo die Begründung fehlt, dem Blicke des Lesers nicht entgehen wird, dass ich versucht habe, meinen vielleicht allzu apodiktischen Behauptungen eine möglichst einheitliche Anschauung von Rubens' Kunst und seinem Entwicklungsgange zugrunde zu legen.

1. Wien, Hofmuseum, Mariä Verkündigung (vor 1600). Rooses hat aus äusseren Gründen wahrscheinlich zu machen gesucht, dass dieses Bild noch vor der italienischen Reise des Künstlers entstanden sei. Obwohl diese Annahme ziemlich allgemeinen Beifall gefunden hat, kann ich sie doch nicht billigen. Der Stil des Bildes ist schon weit entfernt von dem der Werke, die Rubens in Italien gemalt hat. Man vergleiche zum Beispiel die Gestalt Mariens etwa mit der der hl. Helena auf dem Bilde in Grasse (3). Die hl. Helena hat noch ganz die kurzen Proportionen, die manchen Werken von Rubens' Lehrer Venius eigen sind; in der Gestalt der Maria erkennen wir dagegen schon völlig den weiblichen Typus, den Rubens nach seiner Rückkehr aus Italien geschaffen und den er bis etwa ins Jahr 1620 festgehalten hat (z. B. noch in der knieenden Frau links auf der Wiener „Himmelfahrt Mariä“ S. 193). Wegen der etwas harten und fast metallischen Färbung, die an das Porträt des Künstlers und seiner Frau in München erinnert, möchte ich die Wiener Verkündigung in die Jahre 1610—1612 setzen. Dass die Sodalität der Jesuiten, die das Werk bestellt hat, in dieser Zeit kein eigenes Haus besass, beweist nicht, dass Rubens für sie nicht um diese Zeit ein Bild gemalt haben könnte, das vorläufig in irgend einem Raume aufgestellt worden und erst nach 1622 in dem neuen Oratorium der Sodalität zur endgiltigen Aufstellung gelangt sein möchte. Auch das Wort »quondam« in der Widmung von Schelte a Bolswerts Stich ist durch die Annahme der Entstehung des Werkes in den Jahren 1610—1612 hinlänglich erklärt.

2. Philadelphia, Rodman Wanemaker, Vermählung der hl. Katharina (um 1601—1604) Ebenfalls weder vor noch während der italienischen Reise entstanden, sondern etwa um 1612.

5. Brüssel, Herzog von Arenberg, Jan Woverius (1602). Eine Schulkopie nach dem Porträt dieses Mannes auf dem Bilde der »vier Philosophen« in Florenz (6); auch der Hintergrund dieses Bildes ist dabei benützt.

Wien, Liechtenstein-Galerie, Tiberius und Agrippa (1602—1604). Warum muss diese Kopie einer antiken Kamee in Italien gemalt sein? Antike Kameen besassen ja auch Antwerpner Sammler und vor allem der Künstler selbst. Ich denke eher an die Zeit um 1612—1615.

6. Florenz, Galerie Pitti, Justus Lipsius und seine Schüler (1602). Ein solches Meisterwerk gehört keineswegs in die noch tastende Jugendzeit des Künstlers. Es ist wohl lange nach dem Tode des Lipsius (1606) und dem des Philipp Rubens (1611) entstanden in lebendiger Erinnerung an die schöne Studienzeit, da die beiden Brüder

bei dem berühmten Gelehrten Justus Lipsius lernten. Der Stil weist etwa in die zwanziger Jahre, in denen Rubens durch seinen höchst lebhaften Verkehr mit Gelehrten an die Studien seiner Jugend erinnert worden sein mag.

7. Florenz, Uffizien, Selbstporträt (1602). Von Rooses mit guten Gründen um 1628—1629 angesetzt. Dafür spricht vor allem das Alter des Dargestellten, der mir hier noch um ein paar Jahre älter erscheint, als auf dem Selbstbildnisse in Windsor (Titelbild), das nach einer brieflichen Äusserung Rubens' vom 10. Jänner 1625 nicht lange vor diesem Datum für den Prinzen von Wales, den späteren König Karl I. von England, gemalt worden ist.

8. London, National-Galerie, Der Triumph Caesars (um 1602—1604). Nicht in Mantua entstanden, sondern 1629 in London, wohin die Kartone Mantegnas, nach denen die rechte Seite des Bildes kopiert ist, während Rubens' Anwesenheit gelangten. Die Landschaft des Hintergrundes, wie auch die weiblichen Figuren der linken Bildhälfte weisen mit Bestimmtheit auf eine so späte Entstehung hin (vgl. auch Woltmann-Woermann, Geschichte der Malerei III. 416).

17. Madrid, Akademie San Fernando, Der heilige Augustin zwischen Christus und Maria (um 1603). Wohl erst in Antwerpen um 1611 gemalt.

18 und 19. Dresden, Galerie, Krönung des Mars und Der trunkene Herkules (um 1604). Um 1612 in Antwerpen gemalt, vielleicht auf Bestellung des Herzogs von Mantua.

20. Florenz, Uffizien, Die drei Grazien (um 1604—1608). Eine Grisaille, die wohl viel später, etwa in der Zeit des Medici-Zyklus entstanden ist.

München, Pinakothek, Zwei Satyren (1606—1608). Sicherlich nicht vor 1615 gemalt.

24. Florenz, Pitti, Der hl. Franciscus und Dresden, Galerie, Der hl. Hieronymus (um 1604—1608). Beide Bilder sind wohl schwerlich vor 1612 entstanden.

25. Paris, Louvre, Palatinlandschaft (um 1604—1608). Eine Naturstudie aus der Zeit von Rubens' römischem Aufenthalt mag hier zu grunde liegen, und darauf mag sich die Inschrift auf Schelte a Bolswerts Stich »Pet. Paul. Rubens pinxit Romae« beziehen. Die Ausführung des Bildes im Louvre ist aber gewiss nicht in so frühe Zeit, sondern kaum vor 1620 zu setzen.

26. Paris, Louvre, Landschaft mit dem Regenbogen (1604—1608). Hier hat sich unter die Jugendwerke eine Arbeit der spätesten Zeit des Künstlers eingeschlichen; ein anderes, vielleicht noch vorzüglicheres, etwas verändertes Exemplar derselben Komposition in der Ermitage (121) setzt Rooses in die Jahre 1615—1618, obwohl hier die Verwandtschaft mit den spätesten Landschaften des Meisters noch deutlicher ist. Das Verhältnis der beiden Exemplare wäre noch zu untersuchen, besonders da auch schwächere Schulwiederholungen, wie z. B. die der Wiener Galerie, von beiden Exemplaren in manchen Dingen abweichen. Die Komposition selbst gehört ohne Zweifel in die Zeit um 1635, in die Zeit des Liebesgartens in Madrid und des Schlossparks in Wien.

27. Aachen, Suermondt-Museum, Ein Hahn (1606). Ich kann nicht glauben, dass dies das Bild ist, das Rubens für den Arzt Faber 1606 in Rom gemalt hat. Wohl aber ist es möglich, dass ein anderer Künstler, wie Snyders, an den Bode mit Recht denkt, Rubens' Gedanken in seiner Weise ausgeführt hat.

29. Paris, Sedelmeyer, Bildnis eines Genuesen (1607). Warum dieses Bild einen Genuesen vorstellen und von Rubens gemalt sein soll, weiss ich nicht zu sagen. Es ist ein mässiges Machwerk in der Art des jüngeren Frans Pourbus.

31. Rom, Kapitol, Romulus und Remus (um 1606—1608). Nicht der Stil, sondern der Vorwurf und der gegenwärtige Aufbewahrungsort scheinen der Anlass zu sein, dass dieses schöne Werk der italienischen Zeit zugeschrieben wird. Es ist um 1612 in Antwerpen entstanden, ebenso wie die »Vier Weltteile« der Wiener Galerie (218), die dieselben Typen und dieselbe Behandlung zeigen. Die Landschaft dürfte in beiden Fällen von Jan Wildens herrühren.

32. Berlin, Museum, Der hl. Sebastian (um 1606—1608). Gehört in die Zeit um 1612.

33. München, Pinakothek, Die Auferstehung der Gerechten (um 1606—1608). Nicht zweifellos, keineswegs aber in der Zeit von Rubens' Aufenthalt in Italien entstanden.

39. Rom, Galerie Borghese, Marias Besuch bei Elisabeth (um 1606—1608). Hier vermag ich nicht die geringste Ähnlichkeit mit Rubens' Jugendwerken zu entdecken. Das Bildchen ist eine hübsche Skizze von keinem andern als Thulden, der hier die weit edlere Darstellung, die derselbe Gegenstand durch seinen grossen Lehrer auf einem der Flügel des Triptychons der Kreuzabnahme in der Antwerpner Liebfrauenkirche (60) gefunden hat, recht ausgiebig benützt hat; das viel grössere ausgeführte Bild, ebenfalls von Thuldens Hand, besitzt die kaiserliche Galerie in Wien, wo es seit Mechels Aufstellung den richtigen Namen geführt hat und erst in unseren Tagen irrtümlich als eine Kopie nach dem Bilde der Galerie Borghese bezeichnet worden ist. Niemals, auch in seinen jungen Jahren nicht, hat Rubens einen so gezierten Kopf gemalt, wie den Mariä auf diesem Bilde, oder eine so durchaus manirirte Hand, wie die linke derselben Figur.

43. Berlin, Museum, Isabella Brant (um 1610—1611). Dieses authentische Bildnis von Rubens' erster Frau kann unmöglich um dieselbe Zeit gemalt worden sein, wie das Münchner Bild, das sie jung verheiratet mit ihrem Gatten zusammen vorstellt, es ist etwa um zehn Jahre später und wahrscheinlich auch später als das Bildnis, das uns in zwei Exemplaren im Museum im Haag (219) und in der Wallaceschen Sammlung in London erhalten ist und das sich Rosenberg um 1620 entstanden denkt[1]). Schon die Malweise des Berliner Bildes spricht mit Entschiedenheit gegen eine so frühe Entstehung.

[1]) Beide Exemplare, das bessere im Haag und das schwächere der Wallaceschen Sammlung, scheinen nur Werkstattwiederholungen nach einem, wie es scheint, eigenhändigen Exemplare zu sein, das einst Erzherzog Leopold Wilhelm besass und das auf einer von Teniers' Darstellungen der Galerie dieses Prinzen in der Münchner Pinakothek (Nr. 916) zu sehen ist.

49. Rom, Akademie von San Luca, Nymphen die Göttin des Überflusses krönend (um 1610—1612). Scheint mir einer viel späteren Zeit, etwa der des Medici-Zyklus, anzugehören.

Wien. Galerie Schönborn, Faun und Bacchantin (um 1610—1612). Dieses Exemplar scheint mir ebenso wenig von Rubens' Hand zu sein, wie das der Dresdner Galerie (Nr. 957a). Hofstede de Groot erwähnt im Haager Katalog von 1895 ein drittes Exemplar im Besitze des Kunsthändlers Durand-Ruel in Paris, das er für das Original hält. Dieses dürfte, nach dem Stile der Wiederholungen in Wien und Dresden zu urteilen etwa um 1615 entstanden sein.

66. Antwerpen, Museum, Die heilige Familie (um 1612—1614). Warum dieses unter dem Namen »Vierge au perroquet« berühmte eigenhändige Meisterwerk in so früher Zeit entstanden sein soll, ist mir unbegreiflich. In der Malweise nähert sich hier Rubens schon sehr dem Ildefonso-Altar und besonders der heiligen Familie unter dem Apfelbaum in der Wiener Galerie (328), und benützt zur heiligen Jungfrau genau dasselbe Modell wie zu der der heil. Familie mit dem heiligen Franz in Windsor (361), eines Bildes, das Rosenberg in die Zeit um 1635—1636 versetzt. Die Papageienmadonna wird eben mit Unrecht als ein Werk aus des Künstlers Anfängen bezeichnet, sie gehört ebenso wie die heilige Familie in Windsor, zu den Arbeiten, die der grossartigen Schöpfung des Ildefonso-Altars unmittelbar vorausgehen, und ist etwa um das Ende der zwanziger Jahre gemalt.

68. München, Pinakothek, Gefangennahme Simsons (um 1612—1615). Gehört zu den Werken, in denen Wilhelm Bode wohl mit Recht einen Anteil Van Dycks vermutet, und ist daher erst um 1618 anzusetzen.

77. Toulouse, Museum, Christus am Kreuz (um 1612—1615). Nach dieser Reproduktion zu urteilen, offenbar bedeutend später, etwa gegen das Ende der zwanziger Jahre entstanden.

94. Paris, Louvre, Christus am Kreuz (um 1615). Hier möchte ich wegen des etwas sentimentalen Ausdruckes der Köpfe und wegen der Verwandtschaft des Bildes mit der Antwerpner Kreuzigung (203), in der fast alle Forscher einen Anteil Van Dycks erkennen, die Ausführung durch Van Dyck vermuten und deshalb das Bild um 1620 ansetzen.

108. Dresden, Galerie, Das jüngste Gericht (um 1615—1618). Wird neuerdings wieder als eigenhändige Skizze zum grossen jüngsten Gericht in München (107) bezeichnet und zwar, wie ich im Anschluss an Bodes vor Jahren ausgesprochene Ansicht meine, völlig mit Unrecht. Der Umstand, dass dieses Exemplar in vielen Teilen von dem grossen Bilde in München abweicht, beweist nicht, das Rubens es wirklich gemalt hat. Denn auch die Schüler und Kopisten des Meisters sind mit seinen Kompositionen, wie wir aus vielen Beispielen wissen, sehr frei umgegangen. Übrigens könnte dieser Schülerarbeit auch eine Originalskizze zugrunde liegen.

112. Berlin, Museum, Neptun und Amphitrite (um 1615—1618). Ich halte Bodes Datirung dieses Bildes um 1612—1614 für richtig.

121. Petersburg, Ermitage, Landschaft mit Regenbogen (um 1615—1618). Sieh zu S. 26.

133. Dresden, Galerie, Dianas Heimkehr von der Jagd (um 1616). Dieses Bild wiederzugeben war überflüssig, da auf S. 98 das herrliche, derselben Galerie gehörige, in den Figuren wohl völlig eigenhändige Vorbild dieser Darstellung mit den prachtvollen Tieren und Früchten von Snyders, die schon von Rubens' Zeitgenossen gerühmt wurden, abgebildet ist. Nach dieser Komposition in Halbfiguren hat in der Werkstatt des Meisters ein Schüler eine reichere Darstellung in ganzen Figuren geschaffen, die uns in der Darmstädter Galerie erhalten ist und der noch ein gewisser frischer Reiz eigen ist, der durch den Anteil Rubens' an der Komposition und vielleicht auch an der Ausführung zu erklären ist. Das hier abgebildete Dresdner Exemplar ist aber nichts anderes, als eine spätere Kopie nach dem Darmstädter Bilde, und darin ist weder in den Figuren von Rubens' Hand, noch in den Früchten von der Snyders' auch nur eine Spur zu erkennen.

141. Brüssel, Senator Allard, Chevalier Corneille de Lantschott und 143. Kopenhagen, J. Hage, Bildnis eines Mannes (um 1616—1618). Ich glaube kaum, dass die Zuschreibung dieser beiden Bildnisse an Rubens allgemeinen Beifall finden wird.

146. Brüssel, Museum, Vier Negerköpfe (um 1616—1618). Halte ich mit Bode für ein Jugendwerk Van Dycks.

160. Wien, Hofmuseum, Ein Held, von der Siegesgöttin gekrönt und Kassel, Galerie, Der Triumph des Siegers (um 1618). Da Rosenberg diese beiden Bilder ohne Erklärung nebeneinander stellt und sie in die gleiche Zeit versetzt, so scheint er anzunehmen, dass das Wiener Bild ein Entwurf zum Kassler sei. Das Kassler Exemplar, das Rubens, wie es scheint, für die Antwerpner Georgsgilde gemalt hat (vgl. Van den Branden, Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool S. 991), gehört nach dem Stile in die frühe Zeit des Künstlers, etwa um 1612—1614, es steht noch der etwas früheren Behandlung eines ähnlichen Vorwurfes in der Dresdner Galerie (18) sehr nahe. Mit Benützung dieses Kassler Bildes sind in der Werkstatt des Meisters die riesigen Bilder im Museum von Tours und in der Münchener Pinakothek geschaffen worden, in denen Paul de Vos zu der ursprünglichen Komposition ein ganzes Arsenal von Waffen und Rüstungen hinzugefügt hat. Das kleine, viel tiefer gefärbte Exemplar der Wiener Galerie ist keine Skizze zu dem Kassler Bilde, sondern eine mit weisen Veränderungen ausgeführte, ganz eigenhändige Wiederholung aus des Meisters letzter Zeit (etwa um 1635). Vielleicht ist dieses kleine Bild identisch mit dem in Rubens' Nachlass erwähnten.

167. Worms, Freiherr von Heyl zu Herrnsheim, Maria mit dem Kinde (um 1618—1620). Dies ist eine ganz hübsche Kopie von der Hand eines Schülers Rubens' nach der Mittelgruppe der schönen heiligen Familie im Prado (296). Das Original, das zur Zeit von Rubens zweitem Aufenthalte in Spanien (1628) oder nur wenig früher entstanden ist, setzt Rosenberg richtig in die Zeit um 1626—1630, während er die Kopie um zehn Jahre früher datirt.

168 und 169. Madrid, Prado, Erzherzog Albert und Erzherzogin Isabella (um 1618—1620). Diese Bildnisse der hohen Gönner des Künstlers sind sicherlich früher entstanden, etwa 1615

oder 1616, aus welchen Jahren uns urkundlich Aufträge dieser Art bekannt sind. Die von Jan Muller 1615 gestochenen Vorbilder dieser Porträte, die wohl in die erste Zeit nach Rubens' Rückkehr aus Italien fallen, scheinen im Besitze R. C. Jacksons in Camberwell noch erhalten zu sein (abgebildet bei Rooses, Rubens, sa vie et ses oeuvres p. 110 und 111).

172 und 173. Paris, Baron Edmund Rothschild, Peter van Hecke und Clara Fourment (um 1618—1620). Die Datirung ist hier wohl ungefähr richtig; aber der Maler ist kein anderer als Van Dyck, zu dessen vorzüglichsten Jugendwerken diese Bildnisse gehören. Ich weiss nicht, ob es sichere Beweise dafür gibt, dass die Namen der Dargestellten richtig sind. Auch Rooses (Oeuvre Nr. 934 und 966) macht uns mit den Gründen dieser Benennung nicht bekannt.

180. Madrid, Prado, Die eherne Schlange (um 1618—1620). Auch dieses Werk ist, wie übrigens schon Rooses nachgewiesen hat, ein höchst charakteristisches Jugendwerk Van Dycks. Nach meiner Meinung gehört es sogar in die Zeit, nachdem Van Dyck schon Rubens' Werkstatt verlassen hat; denn es zeigt trotz mancher Verwandtschaft mit den Werken seines Lehrers schon einen ganz selbständigen Stil.

206. München, Pinakothek, Das Martyrium des heiligen Laurentius (um 1620). Steht in der Behandlung des Aktes dem heiligen Sebastian des Berliner Museums (32) sehr nahe, ebenso auch dem Prometheus in Oldenburg (50), dürfte daher etwa um 1612 entstanden sein.

210. Paris, Louvre, Studienkopf (um 1620). In dieser Studie möchte ich ebenso wie in der des Berliner Museums (128), bei der dies schon Wilhelm Bode bemerkt hat, eine in Rubens' Werkstatt entstandene Arbeit Van Dycks erkennen. Der Kopf dieses aufblickenden jungen Mannes ist nicht nur, wie Rosenberg angibt, zu einem heiligen Georg auf einem Bilde in Lyon (174) verwendet worden, sondern auch im grossen „Jüngsten Gericht“ (107), in der „Ausgiessung des heiligen Geistes“ (182) und endlich auch in der „Himmelfahrt Mariä“ in der Augsburger Heiligenkreuzkirche (279). Bei fast allen diesen Bildern scheint mir ein Anteil Van Dycks an der Ausführung wahrscheinlich.

213. München, Pinakothek, Dianas Rast nach der Jagd (um 1620). Der Maler dieses vielleicht noch in Rubens' Werkstatt entstandenen Bildes scheint mir kein anderer, als Frans Wouters zu sein. Die aus drei Figuren bestehende Gruppe links ist fast genau gleich wiederholt auf einem Bilde desselben Meisters in der Wiener kaiserlichen Gemäldegalerie (abgeb. im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des ah. Kaiserhauses XXIV, S. 16).

217. London, Buckinghampalast, Pan und Syrinx (um 1620). Wohl etwas früher, um 1615 entstanden. Die Landschaft ist von Jan Wildens und es ist wohl dasselbe Bild, das in Jeremias Wildens' Nachlass[1]) erwähnt wird.

218. Wien, Hofmuseum, Die vier Weltteile (um 1620). Das in den Figuren wohl völlig eigenhändige Bild scheint mir beträchtlich früher zu fallen, etwa um 1612—1614. Für diese frühe Zeit ist das

---

[1]) „Een Pan ende Seringa, van Rubens, het landschap vanden ouden Wildens“. Van den Branden, Antwerpsch Archievenblad XXI, 383.

helle kühle Kolorit besonders charakteristisch. Auch vergleiche man die weiblichen Typen auf Bildern wie Jupiter und Kallisto von 1613 in Kassel (71), Venus, Amor, Bacchus und Ceres ebenda (48) und Loth und seine Töchter bei Jules Féral in Paris (54). Sieh auch die Bemerkungen zu 31.

219. Haag, Museum, Isabella Brant (um 1620). Vergleiche die Bemerkungen zu 43.

222. Glasgow, Corporation Art Gallery, Die Natur von den Grazien geschmückt (um 1620). Wohl früher, um 1615. Zu vergleichen ist hier besonders das Bild des Oldenburger Museums (90).

223. Wien, Hofmuseum, Der Kopf der Medusa (um 1620). Nach dem strengen Stil der Zeichnung und der sehr kühlen Färbung um 1612 entstanden.

224. London, Nationalgalerie, Susanna Fourment („Le chapeau de paille«) (um 1620). Ohne die Frage berühren zu wollen, ob hier wirklich die Schwester von Rubens' Frau dargestellt ist, möchte ich das Bild nach der Tracht und nach der Art der malerischen Behandlung in die Zeit um 1630 setzen.

232. Wien, Galerie Czernin, Bildnis eines Mannes (datirt 1621). Ein höchst charakteristisches und vorzügliches Werk von Rubens' Zeitgenossen Cornelis de Vos, der ja durch die viel steifere Anordnung und trockenere Malweise, die er seinen Bildnissen verleiht, von Rubens sich sehr unterscheidet.

Paris, Louvre, Anna von Österreich, Königin von Frankreich (um 1620—1625). Die Dargestellte ist ganz sicher nicht Anna von Frankreich, die wir aus Rubens' authentischem Bildnisse im Prado (258) kennen. Carl Justi hat einmal an ihre Schwester Maria, die spätere Kaiserin, von der wir wissen, dass sie Rubens auch gemalt hat, gedacht, was jedenfalls wahrscheinlicher ist.

257. Florenz, Pitti, Der Herzog von Buckingham (um 1625). Ist nur die Kopie eines wohl verlorenen Originals, zu dem die Albertina eine schöne Zeichnung besitzt.

262. Petersburg, Ermitage, Isabella Brant (um 1623). Die Dargestellte ist ohne Zweifel Isabella Brant. Die Auffassung der Persönlichkeit hat aber etwas so kühles und die Anordnung des Bildnisses ist so elegant, dass man unwillkürlich auf den Namen Van Dyck kommt, den Wilhelm Bode auch vor dem Originale ausgesprochen hat. Der Torbogen im Hintergrund ist der von Rubens' Haus in Antwerpen (vergl. die Abb. S. XXIX), und in der Tat wird in einem alten Inventar eine Studie Van Dycks erwähnt, die das Portal von Rubens' Haus zum Gegenstande hatte[1]). Da nun auch eine alte Tradition von einem Bildnisse von Rubens' Hausfrau erzählt, das Van Dyck seinem Lehrer vor der Abreise nach Italien geschenkt habe, so glaube ich, hat hier Bodes Vermutung, die ja eigentlich nur auf die frühere Benennung des Bildes, das auch in der Sammlung Crozat als Werk Van Dycks galt, zurückgeht, alle Wahrscheinlichkeit für sich.

---

[1]) „Het portael aende plets van het huys van Rubbens, van van Dyck geschildert«. Van den Branden, Antwerpsch Archievenblad XXII, 39.

264. Berlin, Museum, Die Auferweckung des Lazarus (um 1624). Die Ausführung ist hier, wie schon Bode bemerkt hat, im Wesentlichen von der Hand Van Dycks und die Datierung um 3—4 Jahre zu spät.

266. Dresden, Das Urteil des Paris (um 1625). Eine ganz nette Kopie eines Schülers nach dem prachtvollen Originale der Londoner Nationalgalerie (383), das Rosenberg richtig um 1635—1636 datirt. Schon Woltmann hat das Dresdner Bild als Kopie bezeichnet. Dass der Kopist sich einige Änderungen erlaubt hat, ist kein Grund dafür, diese Kopie dem Meister selbst zuzuschreiben und sie um zehn Jahre früher anzusetzen als das Original.

268. Amsterdam, Reichsmuseum, Cimon und Pero (um 1625). Dieses Werk ist ebenso wie das auch unter eigenhändiger Beteiligung ausgeführte reichere Exemplar der Weberschen Sammlung in Hamburg nach dem weiblichen Kopftypus und der malerischen Behandlung etwa um zehn Jahre später zu setzen. Am nächsten verwandt sind die grossen Bilder, die Rubens zum Einzuge des Kardinal-Infanten geschaffen hat, die Begegnung der beiden Ferdinande in Wien (347) und »Quos ego!« in Dresden (346).

269. Wien, Hofmuseum, Cimon und Ifigenia (um 1625). Etwa um 10 Jahre früher entstanden, um 1615—1616. Sehr nahe stehen diesem Werke in der Behandlung des Nackten der Leukippidenraub in München (184, von Rosenberg wohl etwas zu spät datirt) und besonders die Töchter des Kekrops in der Liechtensteinschen Galerie (120). Auf dem letztgenannten Bilde sieht man auch dieselbe Kanne und dasselbe Hündchen im Vordergrunde. Die Figuren des Gemäldes der Wiener kaiserlichen Galerie sind wohl durchaus eigenhändig. Dagegen ist hier, wie schon Rooses bemerkt hat, die Landschaft von Wildens und die Tiere und Früchte sind von Snyders.

270. Berlin, Museum, Fortuna und Mars mit Venus und Amor (um 1625). Diese Skizzen sind beide wohl um zehn Jahre später gemalt. Die »Fortuna« gehört zu den Entwürfen für die Torre de la Parada (vgl. 413). Von der Skizze mit Mars und Venus lässt sich dieselbe Bestimmung nicht nachweisen, doch halte ich es für möglich, dass es ein Entwurf für ein verlorenes Bild eines Schülers sei, das ebenfalls für die Torre de la Parada bestimmt gewesen sein mag.

276. Wien, Hofmuseum, Pipin und Bega (um 1625). Gehört nach der sehr kräftigen, etwas glasigen Färbung und den stark betonten Umrissen zu den Werken strengen Stiles, die Rubens bald nach seiner Rückkehr aus Italien, um 1609—1612, geschaffen hat.

289. London, Charles Butler, Bildnis einer Dame (um 1625 — um 1628). Ich kenne dieses Bildnis nicht aus eigener Anschauung. Da es aber als »eines der herrlichsten Frauenbildnisse« des Meisters bezeichnet wird, so möchte ich doch bemerken, dass der Kopf manche Züge mit dem Bildnisse Susannna Fourments im Louvre (271) gemein hat, dass das Kostüm nicht ganz einwandfrei ist, dass die Hände ängstlich nach dem Porträt Isabella Brants im Haag (219) kopirt sind und dass endlich die lächerliche Aufschrift »Virgo Brabantina« den Verdacht einer neueren Fälschung nahelegt, die vielleicht unternommen

worden ist, um das in Rubens' Nachlass erwähnte Bildnis einer jungen Dame mit übereinandergelegten Händen zu rekonstruiren.

299. München, Pinakothek, Philipp IV. und seine Gemahlin Isabella (um 1628—1629). Ich begreife nicht recht, warum uns diese mässigen Schulkopien immer wieder als Originale vorgeführt werden. Weitaus besser sind die beiden Exemplare der Ermitage in Petersburg. Die Originalaufnahme des Kopfes Isabellas besitzt die Wiener Galerie (300). Die Königin, die nicht liebte, sich porträtiren zu lassen (Carl Justi, Velazquez 1. Aufl. II. 38), wird Rubens kaum mehr als dies eine Mal für den Kopf gesessen sein. In dem Petersburger Exemplar ist die getreue Benützung dieser Originalaufnahme deutlich zu erkennen, während in dem Münchner Bilde der Königin der lebendige Ausdruck und selbst auch die Porträtähnlichkeit durch die flaue malerische Behandlung sehr gelitten haben.

300. München, Pinakothek, Kardinal-Infant Ferdinand (um 1628—1629). Eine Schulkopie, wohl von derselben Hand und Qualität wie die eben erwähnten Bildnisse Philipps und Isabellas.

301. Braunschweig, Museum, Männliches Bildnis (um 1628—1630). Steht den frühen Porträten Van Dycks sehr nahe, scheint mir aber doch wegen der viel kräftigeren Auffassung und der sicheren breiten Behandlung ein Werk Rubens' aus der Zeit um 1618—1620 zu sein.

308. Althorp, Earl of Spencer, Töchterchen Balthasar Gerbiers (um 1619—1630). Warum ist diese mässige Kopie nach einem der Kinder auf dem grossen Familienbildnisse in Windsor überhaupt aufgenommen worden? Das Familienbildnis selbst hat ja Rosenberg mit Recht nicht abgebildet, weil die Mehrzahl der Forscher heute die Urheberschaft Rubens' bei diesem merkwürdigen Gemälde bestreitet.

312. Florenz, Uffizien, Herkules zwischen Tugend und Laster (um 1630). Hier möchte ich Max Rooses Recht geben, der dieses Bild als ein Werk Van Dycks aus seiner mittleren Zeit bezeichnet.

317. Petersburg, Ermitage, Susanna Fourment und ihre Tochter Katharina (um 1630). Dieses Bildnis einer Dame mit ihrem Kinde möchte ich etwa um 10 Jahre früher ansetzen und mit Bode an Van Dyck als Maler denken. Die späte Datirung, die mir nach der Tracht und nach der Behandlung kaum möglich scheint, ist dadurch veranlasst, dass Rooses in dieser Dame die Schwester von Rubens' Frau, Susanna Fourment, hat erkennen wollen, eine Annahme, die mir nicht zwingend erscheint.

323. Wien, Hofmuseum, Helene Fourment im Pelzrock (um 1630—1631). Möchte ich um einige Jahre später setzen. Dies ist nicht der Körper einer ganz jungen Frau von 17 Jahren, sondern der einer Frau, die schon einige Geburten hinter sich hat.

331. Philadelphia, Rodman Wanemaker, Zwei Engel mit Guirlanden. Ohne das Original zu kennen, möchte ich für möglich halten, dass hier die Arbeit eines Schülers, etwa Jan van den Hoeckes, vorliegt.

337. Windsor, Kgl. Schloss, Helene Fourment (?) (um 1632). Ich vermag in der Dargestellten weder Isabella Brant, wie Rooses meint, noch Helene Fourment, wie Rosenberg vermutet, zu erkennen. Es ist ein ausgezeichnetes Bildnis irgend einer vornehmen jungen Dame.

338. Braunschweig, Museum, Judith (um 1632—1635). Wohl um fast 20 Jahre früher entstanden. Zu den Zügen der Judith hat dasselbe hässliche Modell gedient, wie zu der Bacchantin des Schönbornschen Bildes (49), dessen vermutliches Original ich um 1615 ansetzen möchte.

340. Paris, Louvre, Thomyris und Cyrus (um 1633). Gehört spätestens in die Zeit des Medici-Cyklus.

360. Wien, Hofmuseum, Karl der Kühne und Kaiser Maximilian (um 1635). Diese herrlichen Gestalten, in sehr strengem Stil und in höchst lebhaften Farben gemalt, sind gewiss nicht in der letzten Zeit des Künstlers, sondern sicherlich noch vor 1620 entstanden.

373. Dresden, Galerie, Bildnis einer jungen Frau (um 1635). Viel zu hell in der Färbung und bestimmt in den Umrissen für diese späte Zeit, spätestens 1625 gemalt.

375. Wien, Hofmuseum, Zwei männliche Bildnisse (um 1635—1638). Ebenso wie die anderen Bildnisse in Wien (210 und 272) und das bei Arenberg in Brüssel (377 rechts) um 1620 gemalt.

380. New-York, Metropolitan Museum und 381. Windsor, kgl. Schloss, Die hl. Familie mit dem hl. Franz (um 1635—1636). Rosenberg hält es für unzweifelhaft, dass das Bild in Windsor nur eine Schülerkopie nach dem New-Yorker Exemplar sei. Ich glaube, gerade das Gegenteil ist der Fall. Das Windsorer Exemplar ist viel zarter und feiner in der Durchführung, als das etwas klobige und plumpe des New-Yorker Museums. Auch in den Typen stimmt das Bild in Windsor viel mehr mit der „Vierge au perroquet“ in Antwerpen überein, die, wie schon erwähnt, in derselben Zeit — gegen 1630 — entstanden ist (s. zu 66).

391. Madrid, Prado, Beweinung Christi (um 1635—1638). Sicherlich ein Werk der mittleren Zeit des Künstlers, etwa um 1620.

393. New-York, W. A. Clark, Die büssende Magdalena (um 1635—1638) und 394. Sanssouci, Die büssende Magdalena (um 1635—1638). Rosenberg hält das Exemplar bei Clark in New-York, das früher beim Domkapellmeister Preyer in Wien war, für das Original und das Bild in Sanssouci für eine erweiterte Kopie. Auch hier kann ich ihm nicht beistimmen. Ich glaube, das Exemplar in Sanssouci ist eine gute Werkstattarbeit unter eigenhändiger Beteiligung des Meisters, das in New-York nur eine Kopie der Magdalena aus diesem Bilde. Dafür spricht auch, dass im Nachlasse des Malers und Kunsthändlers Hermann de Neyt (1642) eine Magdalena mit Engeln von Rubens' Hand verzeichnet ist[1]), die wohl höchst wahrscheinlich mit dem Exemplare in Sanssouci identisch ist.

---

[1]) „Een groot stuck, op doeck, wesende een Magdalena met engelen, gemaect door Rubbens“. Van den Branden, Antwerpsch Archievenblad XXI, 342. Dasselbe Bild ist vielleicht auch die lebensgrosse Magdalena, die in Rubens' Nachlass vorkommt.

401. Wien, Hofmuseum, Der heil. Andreas und Ein alter Levit (1635—1640). Diese prachtvollen Studien gehören sicherlich nicht in die letzten Jahre des Künstlers, sondern etwa in die Zeit um 1620.

410—419. Eine Anzahl von ausgeführten Bildern und Skizzen für die Ausschmückung des spanischen Jagdschlosses Torre de la Parada (um 1636—1637). Eine genaue Untersuchung über diesen Auftrag Philipps IV. und besonders über den Anteil anderer Künstler an dem grossen Unternehmen fehlt uns noch trotz der Anregung, die Carl Justis schöne Studie über Rubens und den Kardinal-Infanten (Zeitschrift für bild. Kunst XV. 1880) gegeben hat, und trotz der sorgfältigen Zusammenstellung des vorhandenen Materials durch Max Rooses (L'Oeuvre de Rubens III). Wünschenswert wäre es gewesen, wenn Rosenberg die auf S. 270, 364 und 365 abgebildeten Skizzen an dieser Stelle mit den übrigen Darstellungen vereinigt hätte. Von den hier abgebildeten Stücken gehören nicht alle eigentlich zu diesem grossen Unternehmen. Es ist zu bedenken, dass auch eine Anzahl von Bildern, die Rubens früher bei seinen Aufenthalten in Spanien geschaffen hatte, aus den königlichen Schlössern in die Torre de la Parada kam (vergl. Carl Justi a. a. O. S. 231). Vom Archimedes (411) ist die Herkunft aus dem Jagdschlosse, wie es scheint, nicht nachzuweisen; auch gehört er sicherlich, wie schon Max Rooses bemerkt hat, zu den Schöpfungen, die bei Rubens' erstem Aufenthalt in Spanien entstanden sind, gleichzeitig mit den ganz ähnlichen lebensgrossen Figuren Heraklits und Demokrits (16). Auch bei dem Merkur (411), der nicht aus Antwerpen, sondern aus dem königl. Schlosse zu Madrid nach der Torre della Parada gekommen ist, möchte ich die gleiche frühe Entstehung vermuten. Nicht mit gleicher Sicherheit kann man dasselbe von den Darstellungen des Ganymed (413) und des Saturn (415) annehmen, obwohl auch diese Stücke aus dem kgl. Schlosse in die Torre gekommen sind. Nicht von Rubens, sondern von dem neben ihm in dieser Zeit schon selbständig tätigen Cornelis Schut scheint mir die Fortuna (413) herzurühren, bei der Rubens' viel schönere Skizze im Berliner Museum (270) ganz frei verwertet worden ist. Im Besitze von Schuts Familie befand sich 1685 eine von Schut retouchirte Kopie eines Bildes, das genau dieselbe Darstellung enthielt[1]. Es ist wohl möglich, dass sich Schut das für Spanien bestimmte Gemälde, bevor es seine weite Wanderung antrat, durch einen seiner Schüler hat kopiren lassen. Auch die Flora (415) ist sicherlich nicht von Rubens, sondern von einem seiner Schüler oder Zeitgenossen

422. Richmond, Frederik Cook, Die Madonna mit Heiligen (um 1636—1638). Diese Kopie nach dem herrlichen Gemälde (421), das Rubens' Grabstätte schmückt, könnte bei einer nächsten Auflage wohl weggelassen werden.

---

[1]) „Een stuck schilderye, naer C. Schut ende van hem geretocqueert, representerende de Fortune dryvende op een bol op de zee. — Item, een stuck schilderye, naer C. Schut, representerende Daphne in eenen laurierboom verandert". Van den Branden, Antwerpsch Archievenblad XXII, 54. Auch das zweite Stück könnte eine Kopie nach einem zu der Folge für die Torre de la Parada gehörigen Bilde gewesen sein, das uns noch im Prado (Nr. 1642) erhalten ist.

426. München, Pinakothek, Landschaft mit Kühen (um 1636—1638). Gehört sicherlich nicht in so späte Zeit, vielleicht sogar noch vor 1620.

457. Turin, Pinakothek, Die Auferweckung des Lazarus. Mit diesem Bilde beginnt ein Anhang von Schülerarbeiten und unechten Bildern. Ich glaube, Rooses tut diesem schönen und merkwürdigen Bilde unrecht, indem er es als Pasticcio bezeichnet (Rubens-Bulletin V. 174). Die dicht gedrängte Komposition und manche von den sehr charakteristischen Kopftypen erinnern an Jugendwerke Anton Van Dycks, besonders auch an den »barmherzigen Samariter« in der Sammlung des Fürsten Sanguszko (abgeb. bei Lionel Cust, Anthony van Dyck, London 1900, p. 12).

458. Florenz, Uffizien, Venus und Adonis. Rooses bezeichnet dieses Bild, das er noch in sein grosses Werk als echt aufgenommen hatte, neuerdings (Rubens-Bulletin V. 173) als die Arbeit eines Künstlers, der nicht ohne Talent Rubens' Manier nachzuahmen gewusst habe. Ich glaube, mit vollem Recht! Vergleicht man dieses kleine Gemälde mit den gesicherten Arbeiten Frans Wouters', so wird man sich davon überzeugen, dass es von keinem anderen, als von diesem geschickten Nachfolger des grossen Meisters herrührt. Auch Wolfgang Kallab ist, was zur Bestätigung meiner Meinung dienen möge, vor dem Originale auf denselben Gedanken gekommen.

459. München, Pinakothek, Bildnis eines blondlockigen Mädchens. Rooses hat früher (Oeuvre de Rubens IV, 300) dieses schöne Porträt vermutungsweise nur Rubens' Schule zugeschrieben. Von dieser Ansicht ist er aber neuerdings mit gutem Recht zurückgekommen und führt nun das Bild unter Rubens' Originalen an (Rubens, sa vie et ses oeuvres, p. 550). Auch ich halte es für eine eigenhändige Arbeit, die etwa um dieselbe Zeit entstanden sein dürfte, wie das auch in den Gesichtszügen verwandte Bildnis einer blondgelockten jungen Frau in der Dresdner Galerie (373).

460. London, Buckingham-Palast, Der Falkner. Welcher andere Künstler könnte dieses herrliche Bildnis gemalt haben, als Rubens? Es ist wohl ein Werk aus seiner letzten Zeit, wofür auch die Landschaft spricht.

461. London, Buckingham-Palast, Jan Malderus. Dies ist eine gute Kopie nach dem bekannten Bilde Van Dycks im Antwerpner Museum. Die Kopie könnte vielleicht von Erasmus Quellinus sein, da in dem Verzeichnis seines Nachlasses eine solche genannt wird[1]).

Wien. Gustav Glück.

---

[1]) »Malderus, van Erasmus Quellinus, naer van Dyck«. Van den Branden, Antwerpsch Archievenblad XXII, 17. Freilich dürften Kopien dieses Bildnisses des Bischofs von Antwerpen nicht selten vorgekommen sein; wir finden auch eine solche im Nachlasse Jeremias Wildens' († 1653) erwähnt. (Van den Branden a. a. O. XXI, 390).

Kunstgeschichtliche Anzeigen.

Beiblatt der „Mittheilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung“

Redigirt von **Franz Wickhoff.**

Jahrgang 1905. **Nr. 3.**

Inhalt:

Dr. Alfred von Wurzbach, Niederländisches Künstlerlexikon, auf Grund archivalischer Forschungen bis auf die neueste Zeit bearbeitet. I.—III. Lieferung, Aa—Cleve, Wien, Halm und Goldmann, 1904.

Vorstehendes Lexikon enthält allein im Buchstaben A vierhundert und vierzig Künstlernamen nicht, die darin nach meiner Ansicht hätten Aufnahme finden müssen. Es ist nicht möglich, diese hier aufzuführen; die Liste mit den Belegstellen aus der Literatur steht aber jedem Interessenten gern zur Verfügung. Ich sage »nach meiner Ansicht«, nicht aber nach dem Programm des Verfassers, der nur diejenigen Maler, von denen Werke auf uns gekommen sind, und unter den Bildhauern, Medailleuren, Architekten, etc. nur die bedeutendsten in sein Verzeichnis aufnehmen will.

Ich glaube jedoch bei der Anlage eines Lexikons sollte nicht danach gefragt werden, ob Werke eines Malers auf uns gekommen sind oder nicht, oder ob ein Bildhauer, Medailleur oder Architekt bedeutend war oder nicht. Es sollten alle erwähnt werden, wie ein Wörterbuch alle Wörter aufnimmt. Aus dem Umfang und dem Inhalt der Artikel soll die Bedeutung des Künstlers hervorgehen.

Der Verfasser hat selbst eingesehen, dass sein Prinzip falsch ist, denn er sündigt fortwährend gegen dasselbe, indem er doch Maler aufnimmt, von denen nach seiner Ansicht keine Werke existiren. Auf den drei ersten Seiten z. B.: Jakob van der Aa, J. S. van den Abeele, W. Abts, Ch. L. Acar, B. Accama[1]), P. Achtschellinck, Gaspar Adriaenssen und Jan Adriaensz.

Ausserdem ist der Verfasser sehr unvollständig in der Aufführung moderner Künstler. Im Buchstaben A fehlen u. a. Artikel über Anna

[1]) Von ihm existiren tatsächlich Dutzende, um nicht zu sagen: Hunderte von Bildnissen im Friesischen Museum in Leeuwarden und in vornehmen Friesischen Familien. Er nummerirte seine Werke. Es kommen Nrn. von 1200—1300 und höher vor.

Abrahams, C. dell' Acqua, L. E. A. Abry, J. Akkeringa, H. Arden, P. J. Arendzen, F. J. Arntzenius, L. Artan neben einer Anzahl anderer, die bereits bei Kramm und Immerzeel erwähnt sind. Ja sogar Künstler von der Bedeutung eines Marius Bauer und Eduard Carsen sind nicht der Aufnahme für würdig befunden.

Mit der Literaturkenntnis des Verfassers ist es auch sehr übel bestellt. Das Verzeichnis im Anfang des Werkes lässt u. a. folgende Hauptwerke vermissen:

H. Havard, Histoire de la Faience de Delft.
Gugel, Geschiedenis der Bouwstijlen.
P. Scheltema, Aemstels Oudheid, 7 Bde.
van Arkel en Weissman, Noordhollandsche Oudheden, 6 Bde.
van Someren, Catalogus van Portretten, 3 Bde.
F. Muller, Beschrijving van Nederlandsche historieplaten, 4 Bde.
G. van Rijn, Atlas van Stolk, 6 Bde.
Moes, Iconographia Batava, 36 Lieferungen.
Bulletin van den Oudheidkundigen Bond, 5 Jahrgänge.

Ferner die Gesamtliteratur über die moderne holländische Malerei, mit den Werken von C. Vosmaer, J. Gram, G. Marius, Ph. Zilcken, J. Veth u. s. w. u. s. w.; die zahlreichen Studien über Baukunst von Peters, Weissman u. a. in den architektonischen Fachblättern und die 25 Jahrgänge mit amtlichen Nachrichten über die staatlichen Kunstsammlungen Hollands. Von Bode erwähnt der Verfasser nur dessen 1883 erschienene Studien, der Name von Bredius wird nur beim Amsterdamer und Utrechter Katalog genannt, und ich selbst scheine überhaupt noch nichts Erwähnungswertes veröffentlicht zu haben.

Höchst überflüssig sind in einem Lexikon niederländischer Künstler die 22 Spalten umfassenden Artikel über Antonello da Messina und Jacopo de' Barbari. Ersterer hat mit den Niederlanden überhaupt nichts zu tun und letzterer war zwar einige Zeit als Hofmaler in Brüssel tätig, steht aber sonst in keiner Beziehung zur einheimischen Kunst. Ein kurzer Hinweis auf die einschlägige Literatur hätte vollständig genügt.

Der Abschnitt über Dirck Bouts ist gleichfalls ein typisches Beispiel, wie ein Lexikonartikel n i c h t sein soll. Die Identifizirungen des Künstlers mit den Meistern des Marienlebens und der Lyversberger Passion, sowie dieser beiden unter sich und die des Martin Schongauer mit dem Meister des Bartholomäusaltars zeigen, wie wenig Vertrauen man dem Verfasser in Bezug auf Zuschreibungen schenken kann. Ausserdem gehören derartige revolutionäre Rekonstruktionsversuche der Kunstgeschichte nicht in ein Lexikon und zumal nicht, wenn sie bei den Sachverständigen Kopfschütteln erregen, anstatt Anklang zu finden.

Wie veraltet die Kenntnisse des Verf. sowohl von dem Denkmälermaterial als von den Personalverhältnissen der modernen Künstler sind, zeigen folgende Beispiele:

S. 193. »Brouwer. Ein Bild, der ungetreue Knecht, war 1892 in der Versteigerung Habich in Cassel«.

Das Bild ist seitdem in der dortigen Galerie.

S. 225. Buys. Zitirt wird: Obreens Archief VII, 127, wo ein Bild in Middelburg bez. 1514 BVS erwähnt ist.

Das Bild ist längst als ein süd-niederländisches Kunstwerk erkannt worden. Vgl. Friedländer, Die Brügger Leihausstellung im Rep. f. Kw. 1903 ad Nr. 110. Es befindet sich im Rijksmuseum und ist in den vom Verf. benützten Katalog vom Jahre 1903 aufgenommen (Nr. 342). Die angebliche Jahreszahl und die Buchstaben BVS sind Ornamente.

S. 229. J. v. Bijlert. Zitirt wird ein Bild, das sich 1872 in der Koll. Ploos van Amstel im Haag befunden habe, die (angebliche) Hochzeit von A. Ploos van Amstel mit Agnes van Bijler.

Das Bild ist mindestens seit 1887 im Rijksmuseum und seit längerer Zeit unanime als Hauptwerk von W. C. Duyster erkannt.

S. 232. A. v. d. Cabel. Die wichtigste Schrift über den Künstler, die Monographie von R. de Cazenove, Paris 1888, fehlt in der Literaturangabe.

S. 282. »J. W. Kaiser war 1874 Direktor des Rijksmuseum«. Die letzte Angabe über diesen Künstler.

Er wurde 1883 pensionirt und starb 1900.

S. 235. »Jan van Call, Panorama der Stadt Amsterdam in drei Blättern, 1847 in der Verst. Verstolk van Soelen«.

Dieses Hauptwerk des Künstlers ist seit vielen Jahren im Print Room des British Museum.

S. 241. »Johann del Campo. In dem Kat. der Verst. Jer. Tonneman, Amsterdam 1754 ist ein Portrait des Malers P. Saenredam von Jan van Campen erwähnt etc.« So weit braucht man nicht zurück zu greifen, da das (gezeichnete) Portrait noch existirt. Es befindet sich im British Museum und ist ein Werk des Architekten Jakob van Campen. Näheres in meinem Werk über P. Saenredam, Utrechtsche kerken, 1899, S. 3.

S. 242. »J. v. d. Capelle, das Album von Jac. Heyblock, 1870 im Besitze von H. Kneppelhout«.

Dieses Album ist seit 1901 in der Königlichen Bibliothek im Haag, Jahresbericht S. 47—51.

S. 254. »David van der Kellen III war 1859 Bibliothekar der Gesellschaft Arti et Amicitiae«.

Er war später, d. h. seit 1876 bis zu seinem 1895 erfolgten Tode Direktor des Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst, Jahresbericht 1895, S. 5.

S. 254. »Johann Philipp van der Kellen war 1852 Graveur an der Reichsmünze in Utrecht«.

Es war 1876—1896 und 1898—1903 Direktor des Kupferstichkabinets im Rijksmuseum.

Ich habe keine Lust, die einzelnen Artikel weiter zu behandeln. Ich greife nur noch einen heraus, um zu zeigen, wie mangelhaft die Kenntnisse des Verfassers in Bezug auf das Denkmälermaterial und wie kritiklos ihre Verwertung ist.

Das Maler-oeuvre von Jakob Backer ist vom Verfasser auf S. 40, 41 zusammengestellt. Dasselbe enthält 22 Bilder, von denen eins: das eine der beiden Schützenstücke im Amsterdamer Rathaus seit zwanzig Jahren als das Werk von Nicolaes Elias erkannt worden ist. (Oud Holland 1885, III, S. 116). Auch von den aus älteren Katalogen zitirten Werken sind die mit Landschaften von Sammet-Breughel und Vinckeboons ausstaffirten

Gemälde sicher nicht von ihm, vielmehr von einem seiner Antwerpener Namensvettern. Das Gleiche gilt von den fünf bei Meyssens in Antwerpen gedruckten Radirungen. Die 1886 in Düsseldorf ausgestellt gewesenen Bildnisse sind seit 1895 in holländischem Privatbesitz und waren in dem Jahre 1896 im Mauritshuis ausgestellt (Jahresbericht S. 67) und in der Haager Portraitausstellung zu sehen (Ausstellungswerk, Tafel 1, 2).

Folgende »authentische Bilder in Galerien oder wichtige Bilder in Privatbesitz« hätten ausserdem erwähnt werden sollen:

1. Aix en Provence, Museum, Kat. 1900, Nr. 226.

2. Antwerpen, Museum, Frauenbildnis, vgl. Katalog Mauritshuis, und Baedeker, Belgien und Holland.

3. Bamberg, Museum, Kat. 1891, Nr. 198.

4. 5. Bergamo, Museum, Vermächtnis Morelli, Kat., Nrn. 68 und 73.

6. Berlin, Museum, bis jetzt Sammlung Thiem in Sanremo, Frauenbildnis, abgebildet in Sedelmeyers Katalogen, erwähnt im Katalog des Mauritshuis.

7. Berlin, Deutscher Kaiser, ausgestellt, 1890, Nr. 7.

8. Darmstadt, Museum, Frauenbildnis, abgebildet im Klassischen Bilderschatz.

9. Hermannstadt, Museum, Nr. 129, Katalogisirt als Bronchorst, jedoch echt monogrammirt und 1641 datirt.

10. London, Wallace Museum, Nr. 89.

11. 12. Petersburg, Eremitage. Nr. 598, 599.

13. Würzburg, Sammlung der Universität.

14. 15. Schloss Gaunö, zwei Bilder, ausgestellt Kopenhagen 1891. Kat., Nr. 2 und 28 (als Jordaens!)

16. Haag, Sammlung Steengracht, vortreffliches, signirtes Knabenportrait, vgl. Baedeker.

17. 18. Paris, Sammlung Kraft, zwei Bildnisse, erwähnt im Katalog des Mauritshuis.

19. 20. Paris, Sammlung Mniszech, Bildnisse von Jakob Lutma und Frau, besprochen und abgebildet bei Hofstede de Groot im Groningsche Volksalmanak, 1895, S. 100 ff. Die Zeichnung für das Frauenportrait in der Albertina.

21. Pommersfelden, Christus im Tempel, Kat., Nr. 12.

22. Utrecht, Familie Crommelin, Männliches Portrait, ausgestellt Haag 1890, Kat., Nr. 2.

Endlich erwähnt Moes, Iconographia Batava, unter den Nrn. 2741, 3261, 4840, 5324, 6661, 8094 und 8544 Bildnisse des Meisters.

Die Literatur über Backer hört für Wurzbach mit Meyers Künstlerlexikon, d. h. mit dem Jahre 1878 auf. Hätte er wenigstens daraus die Beurteilung von Backers künstlerischer Tätigkeit herübergenommen. Aber darüber liest man bei ihm kein Wort. Wahrlich, die zwanzig Zeilen von Bredius in seinem Katalog des Mauritshuis sind besser als der ganze Wurzbachsche Artikel.

Zum Schluss weise ich noch darauf hin, das von den archivalischen Forschungen des Verfassers, auf Grund derer das Lexikon bearbeitet sein soll, in dem ganzen Buch, soweit es bis jetzt vorliegt, keine Spur zu finden ist. Auch ist in holländischen Archiven nichts davon bekannt, dass neue

Nachforschungen von Seiten des Verfassers angestellt worden wären. Oder will Wurzbach sagen, dass er sein Buch auf Grund der archivalischen Arbeiten anderer kompilirt habe? In diesem Falle ist der Titel, wenigstens für holländisches Sprachgefühl irreführend.

Haag, Februar 1905. Corn. Hofstede de Groot.

Victor van der Haeghen. Mémoire sur des documents faux relatifs aux anciens peintres, sculpteurs et graveurs Flamands. Bruxelles, 1899. 8°.

H. E. Greve. Die Bronnen von Carel van Mander. Quellenstudien zur Holländischen Kunstgeschichte herg. unter der Leitung von C. Hofstede de Groot II. Haag, 1903. 8°.

Der grosse Aufschwung der Quellenkritik, welcher der Gründung der Monumenta Germaniae Historica folgte, blieb auch auf die Kunstgeschichte nicht ohne Einwirkung, ja vor einem Vierteljahrhundert hätte man glauben können, dass wie für die allgemeine Geschichte auch für die Kunstgeschichte eine exakte kritische Benützung der literarischen Überlieferung für alle Zeiten gesichert sei. Das war aber nicht der Fall, sondern die allmälige Lostrennung der Kunstgeschichte von den übrigen historischen Wissenschaften durch — sagen wir Literaten — hat auch in dieser Richtung einen grossen Schaden angerichtet. In den übrigen historischen Disziplinen ist eine Arbeit, die nicht von der Kritik der historischen Überlieferung ausgeht, einfach unmöglich, man könnte fast sagen, dass darin der Lebensnerv der ganzen modernen historischen Forschung besteht, aber in der Kunstgeschichte werden wie ehemals noch immer wieder und wieder z. B. die offenkundigsten Trecentokombinationen Vasaris als pure Wahrheit genommen, obwohl schon oft nachgewiesen wurde, wie unzuverlässig sie sind, oder sogar die Nachrichten der Schriftsteller des 17. und 18. Jahrhunderts über weit zurückliegende Perioden einfach nacherzählt. Ja selbst da, wo sich — andere als Kunsthistoriker um die Kritik der literarischen Quellen bemühten, betrachten sich die Kunstforscher zuweilen in ihrer Selbstherrlichkeit als der Mühe enthoben, darauf einzugehen. Es kann wohl nichts charakteristischer sein für den heutigen Stand der Kunstgeschichte als diese Kritiklosigkeit der historischen Überlieferung gegenüber. Eine notwendige Folge davon ist es, dass die kunstgeschichtliche Quellenkunde, deren Bearbeitung noch vor wenigen Dezennien so eifrig in Angriff genommen wurde, heute mehr oder weniger ganz vernachlässigt wird. Man scheint sie für unnütz zu betrachten, es geht ja ohne sie auch.

Deshalb hauptsächlich will ich auf zwei Bücher aufmerksam machen, die, so viel ich weiss, in der deutschen Kunstgeschichte ohne Beachtung geblieben sind, obwohl sie sie gewiss mehr verdienen als manche Werke, die mit vielen Besprechungen empfangen und quittirt wurden.

Das Buch van der Haeghens beschäftigt sich mit gefälschten Dokumenten und chronikalischen Nachrichten über niederländische Künstler der Renaissance. Eine Reihe davon ist in dem Zunftbuche der Maler von Gent enthalten. Dieses Zunftbuch war in der ersten Hälfte des vorigen Jahr-

hundertes im Besitze eines Genter Sammlers, M. J. B. Delbeck. Im Jahre 1853 veröffentlichte Busscher zum erstenmale die darin befindlichen Nachrichten, auf die man sich dann oft bezogen hat. Es sind, wie van der Haeghen nachweist, ganz plumpe Fälschungen. Der Fälscher hat in der Handschrift, die aus dem Ende des 16. Jahrhunderts stammt, die alte Paginirung ausgelöscht, einige weisse Blätter eingefügt, um auf sie in einer schlecht nachgeahmten alten Schrift die falschen Stücke einzutragen. Es sind dies die angeblichen Statuten der Malerzunft von Gent aus den Jahren 1338, 1339, ferner eine Matrikel der Malerzunft von Gent, die nicht weniger als zwei Jahrhunderte umfasst (1339—1539), dann ein chronikalischer Bericht über Beziehungen zwischen den Genter Malern und Kaiser Karl V., ein Bericht über die Konfiskationen des Vermögens der Genter Maler im Jahre 1540 und schliesslich eine Geschichte der Genter Malerzunft in den Jahren 1540—1574. Mit grossem Scharfsinn und überzeugenden Belegen beweist van der Haeghen nicht nur, dass alle diese angeführten Dokumente moderne Fälschungen sind, sondern weist auch alle Quellen und Behelfe nach, deren sich der Fälscher bediente, um den Ausgangspunkt für seine Nachrichten oder die Form dafür zu finden und was noch wichtiger ist, stellt, um die Unrichtigkeit der Angaben des Fälschers nachzuweisen, aus authentischen Nachrichten selbst eine ausführliche, und fast lückenlose Geschichte der Genter Malerzunft zusammen. Das Vorgehen des Fälschers war ebenso plump als unverschämt. So nahm er z. B. die in seiner Zeit bekannten Namen von Genter Künstlern, die in den Mémoires sur Gand von Dieriex oder in der echten Matrikel vorkommen, und verzehnfachte oder verzwanzigfachte sie, indem er eine ganze Reihe ihrer Ahnen und Verwandten aufzählte, die alle Künstler gewesen sein sollen und Nachrichten über sie bringt, oder ganz neue Künstler erfindet, oder schliesslich über wirkliche historische Persönlichkeiten falsche Nachrichten verfasst. So ist z. B. die bekannte, oft zitirte Nachricht über die Beziehungen zwischen Michelle de France und Hubert und Jan van Eyck so entstanden, dass der Fälscher dem Memorieboek von Gent den Bericht über den Tod Michelles entnahm und ihm die Worte anfügte: Hubrecht en Jan die sij seer lief hadde schonck den ambochte vrijdomme in schildern.

Das zweite Kapitel behandelt die falsche, angeblich von Lucas de Heere verfasste Geschichte der niederländischen Maler. Nach dem Berichte Carel van Manders verfasste Lucas de Heere eine flämische Reimchronik über die Geschichte der niederländischen Malerei. Dieses Werk hielt man für verloren, doch im Jahre 1845 verbreitete sich die Nachricht, dass der verstorbene M. J. B. Delbeck eine Handschrift der Chronik entdeckte und einige Seiten daraus kopirte, die er für eine Studie über niederländische Kupferstecher verwertete. Diese Studie wurde dann veröffentlicht und die darin enthaltenen der Chronik des Lucas de Heere entnommenen Nachrichten oft abgedruckt und benützt. Man suchte dann oft nach dem mysteriösen Manuskript, dem Delbeck seine Nachrichten entnommen hatte, doch ohne es zu finden. Noch im Jahre 1891 äusserte Lionel Cust in einer Abhandlung über den Dichter die Meinung, dass die von Delbeck benützte Handschrift sich wahrscheinlich in einer englischen Privatbibliotek befinden dürfte. Man hätte jedoch auch dort umsonst gesucht, denn wie van der Haeghen nachweist, sind die Exzerpte Delbecks eine nicht minder

offenkundige Fälschung, als die oben besprochenen Nachrichten des Zunftbuches. Es kommen nämlich in diesen Exzerpten Verse, Sätze und Namen vor, die sich in einem anderen Gedichte des Lucas de Heere befinden, welches Carel van Mander in sein Werk aufgenommen hat und zwar in einer Umgestaltung, die von van Mander herrührt, die also erst nach dem Tode des Dichters entstanden ist. Auch durch diesen Nachweis entfällt eine Reihe von oft zitirten Nachrichten über niederländische Künstler der Renaissance.

Es drängt sich die Vermutung auf, dass Delbeck, der alle diese falschen Berichte gefunden haben will, selbst der Fälscher gewesen ist. Es gehen auch noch andere falsche Nachrichten auf ihn zurück, wie van der Haeghen nachweist, so z. B. der Bericht über den angeblichen Schüler des Hubert van Eyck Gerard van der Meire, oder ein Bericht über den Aufenthalt Antonellos da Messina in den Niederlanden. Delbeck war der Leiter einer Privatschule in Gent und hatte grosse Sammlungen der verschiedensten Art. Aus der kurzen Biographie, die ihm van der Haeghen widmet, ersehen wir, dass er sich mit der Paläographie, Meteorologie, Pomologie, Geschichte beschäftigt, dass er gezeichnet und gestochen hat, kurz einer jener Enzyklopädisten gewesen, die für die erste Hälfte des 19. Jahrhundertes so typisch sind und die in ihrer Bildungsarroganz sich für berechtigt hielten, nicht nur alte Kunstwerke durch Ergänzungen, sondern auch alte Quellen durch Fälschungen zu vervollständigen. Ein anderer Typus wiederum war Théodore Adrien Lievin Schellinck. Eine Parasitpflanze, die in der selbstherrlichen Gelehrsamkeit der Antiquare und Altertumsforscher einen Nährboden gefunden hat. Er war ein Journalist, und da er ein armer Teufel war, verschaffte er sich seinen Erwerb durch Fälschungen, die er für Bibliophilen, Genealogen etc. verfertigte. So war er der Autor eines Lexikons der niederländischen Künstler, welches er im Jahre 1855 für 50 Franks an einen unbekannten Sammler verkaufte, ferner der Biographien, die als eine Ergänzung der Chronik des Vaernewyk erschienen sind und viele falsche Nachrichten über niederländische Künstler enthalten. So geht z. B. der Name des Nabur Martins, als des Malers des Wandgemäldes in der Kapelle der Fleischhauerzunft in Gent auf seine Mitteilung zurück, er gab vor, ihn in einer Urkunde gefunden zu haben, die natürlich nie existirte u. s. w.; selbst eine falsche Geschichte der Erfindung der Augengläser und der Optiker von Gent schrieb er. Man kann aus der Untersuchung van der Haeghens die Lehre schöpfen, dass von allen in der neueren Literatur verbreiteten angeblichen dokumentarischen Nachrichten über niederländische Künstler abzusehen ist, so lange ihre Authentizität durch das Originaldokument oder in anderer Weise nicht völlig unzweifelhaft gemacht wurde. Für die so interessante Geschichte der modernen wissenschaftlichen Fälschungen bietet das Buch einen wichtigen Beitrag.

Das Werk Greves ist eine Quellenanalyse des Carel van Mander. Es wäre überflüssig zu erörtern, welche Bedeutung die Biographien des van Mander für die Geschichte der niederländischen Malerei besitzen. Gibt es in der allgemeinen Geschichte eine Quelle, die von einer so allgemeinen, grundlegenden Bedeutung wäre, wie Vasari für die Geschichte der italienischen, wie Carel van Mander für die Geschichte der nordischen Kunst?

Fast von einer unheilvollen Bedeutung könnte man sagen, denn für Jahrhunderte sind die Anschauungen über den Verlauf der Geschichte der neuzeitlichen Kunst durch sie in falsche Bahnen gedrängt worden. Nun bedenke man, wie oft und mannigfaltig sich in jeder anderen historischen Disziplin die systematische Quellenkritik mit Quellen von dieser Bedeutung beschäftigt hätte. Wenn auch stets in jeder einzelnen Frage die Glaubwürdigkeit des Berichtes von Neuem geprüft werden muss, so ist es doch geradezu unerlässlich, dass man über die Entstehungsart, über die Arbeitsmethode und Verlässlichkeit der einzelnen alten Kunstschriftsteller im allgemeinen unterrichtet ist. Es ist das eine Arbeit die nicht für jeden einzelnen Fall von Neuem gemacht werden kann. Wenn auch das Buch Greves nicht alles enthält, was über die Lebensbeschreibungen des Carel van Mander in dieser Richtung zu sagen wäre, so erledigt es doch die wichtigsten Vorarbeiten zu einer erschöpfenden kritischen Würdigung des Werkes. Als Einleitung enthält es eine kurze Biographie des Maler-Schriftstellers, in der auch zusammengestellt wird, mit welchen von den Künstlern, über die er Nachrichten bringt, Carel van Mander persönlich bekannt gewesen ist. Es folgt dann eine Bibliographie des Schilderboeck und eine Untersuchung über die Anlage und Einteilung des Buches. Im folgenden Kapitel stellt Greve alle Nachrichten zusammen, die Carel van Mander älteren gedruckten Quellen entnommen hat. Es sind dies die Werke Vasaris, des Hadrianus Junius, des Domenicus Lampsonius, des Lucas de Heere, des Marcus van Vaernewyck, des Hubrecht Goltzius und des Pieter Coecke van Aalst. Ein Gedicht stammt aus den Icones Historiarum Veteris Testamenti von Nicolaus Borbonius, und auch drei Grabschriften von Pirckheimer finden wir in dem Geschichtswerke. Gekannt hat ferner Carel van Mander Werke Georg Brauns, die theoretischen Werke Dürers, die Anatomie des Andreas Vesalius und einige Schriften von Johann Vredeman de Vries. Zum Schlusse wird noch die Frage erörtert, ob van Mander die Werke Guicciardinis und Johannis Molani benützte, es scheint dies nicht der Fall gewesen zu sein. In den nächsten Kapiteln werden dann die Nachrichten zusammengestellt, die auf ungedruckte Quellen, auf Briefe, Manuskripte, persönliche Mitteilungen und schliesslich auf eigene Erinnerungen des Verfassers zurückgehen. Das letzte Kapitel behandelt die Berichte und Folgerungen, für welche die von van Mander gesehenen Kunstwerke die Quelle gewesen sind. In einem Anhange werden dann noch alle in den Biographien beschriebenen Kunstwerke nach den alten und heutigen Aufbewahrungsorten zusammengestellt. Was man vermisst, sind die Schlussfolgerungen dieser Untersuchung, vor allem die Abschätzung der eigenen Arbeit van Manders, seiner Kritik oder besser gesagt Kritiklosigkeit den Quellen gegenüber, seiner Kombinationsgabe und seiner Verlässlichkeit. Doch auch ohne diese letzten Folgerungen ist das Buch wertvoll und man muss nur wünschen, dass wir bald auch ein ähnliches über Vasari erhalten. Freilich ist da das Problem viel schwieriger, die Aufgabe wichtiger und verantwortungsvoller.

Wien. Max Dvořák.

Wilhelm Bode, Die Florentiner Bildhauer der Renaissance. Verlag von Bruno Cassirer, Berlin 1902, Gr. Oct. XXII und 350 SS. 148 Zinkos.

Ich habe kürzlich bei Besprechung der letzten Bände des Jahrbuches der preussischen Museen auf dieses Buch hingewiesen, das Bodes dort zuerst veröffentlichte Arbeiten gesammelt bringt. Es ist so charakteristisch, dass ich in diesen Blättern nochmals darauf zurückkommen will. Es ist keine Sammlung von Aufsätzen, die vereinzelt in der Studierstube entstanden sind und die dann, so gut oder so übel es geht, zu einem Buche zuammengestellt wurden, sondern sie bilden das zusammenhängende Bekenntnis eines Mannes, den bei breiten Kenntnissen doch eine Kunstperiode, ja ein Zweig dieser Kunstperiode mit leidenschaftlicher Liebe ergriffen hat und der nun diese Liebe auf den Leser überträgt. Man könnte sich keine bessere Einführung in eine Kunstperiode für den Neuling denken, und der Erfahrene wird mit immer neuer Belehrung dem kundigsten Führer folgen, um an seiner Seite das weite Gebäude der florentinischen Quattrocentoskulptur zu durchwandern. Denn wie Quasimodo seine Kathedrale, kennt er darin jeden Winkel und jeden Zierat, nur mit dem Unterschiede, dass er selbst diesen Tempel gefüllt und ausgeschmückt, ja zum Teil aufgebaut hat. Man muss nur eine ältere Darstellung der florentinischen Plastik lesen, etwa in den ersten Auflagen des Cicerone, wo die vereinzelten literarisch bekannten Statuen wie zusammenhanglose Findlinge standen, und sie mit dem gegenwärtigen Zustande vergleichen, wo uns eine dichte organisch gegliederte Masse von Kunstwerken entgegentritt. die sich aus einander erklären. Alle diese Fülle von Monumenten hat Bode erst aufgefunden, beleuchtet, gesammelt, ja durch ihn erst wurden sie für die Zukunft erhalten. Forscher, Sammler, ja selbst die Händler hat er erst gelehrt, diese Kunstwerke aufzusuchen, zu kennen und zu erläutern. Bodes verschiedene Publikationen in ihrer Folge, die Publikation der toskanischen Skulpturen, die verschieden sich folgenden Auflagen der Berliner Museumskataloge und des Cicerone zeigen seine unermüdliche Tätigkeit auf diesem Gebiete, die er selbst nun in den vorliegenden Aufsätzen kommentirte. Er ist ein Mann der Tat, dem es nicht um das Wissen allein zu tun ist, sondern der von seinen erfolgreichen Anstrengungen berichtet. Von Donatello bis zur Jugend Michelangelos wird die florentinische Plastik durchgenommen, neue Felder beleuchtet, wie Donatellos Tätigkeit als Architekt und Dekorateur, die Madonnenreliefs in Marmor, Ton und Stukko, die früher vernachlässigt waren, die Knabenbüsten, Genreszenen und was nicht noch alles; das Werk wichtiger Künsten wird fest umschrieben, wie das des Michelozzo und des Luca della Robbia, andere wie Bertoldo werden zuerst völlig ans Licht gebracht. Bode bleibt nicht dabei stehen, die neuen von ihm beobachteten Klassen von Kunstwerken und ihre einzelnen Exemplare zu schildern und ihren Zusammenhang zu erläutern, sondern er sucht auch für jedes einzelne den Meister auf und schildert es in seiner biographischen Bedeutung. Man könnte sich wohl denken, dass diese Madonnenreliefs z. B. eine andere Behandlung zuliessen, dass man sie als Zeugnisse für die Zeitbewegung betrachtete, wie es die Archäologen mit den griechischen Grabreliefs machen, oder die Literarhistoriker mit den Volksliedern. Ihr Wert würde dadurch

keineswegs gemindert. Die deutsche Geschichtsforschung geht ja heute darauf aus, die Probleme und die Aufgaben hervorzuheben und das Persönliche zurücktreten zu lassen. Wer möchte aber Bode deshalb tadeln, wenn er mit Vorliebe überall Namen gibt, wenn gerade dieses Benamsen seine Freude an den Gegenständen erhöht und ihn zu so grossen Erfolgen in seiner Sammeltätigkeit geführt hat. Viele seiner Bestimmungen sind Meisterstücke dieser Kunst. Man darf nur auf seine Entdeckung der Werke Francesco Lauranas hinweisen, die allen Anfechtungen glänzend standgehalten hat. Das ist nur ein hervorragendes Beispiel, dem sich viele andere anschliessen. Dass bei manchen mit Entschiedenheit vorgetragenen Meinungen sich auch zuweilen gegenteilige Ansichten aufdrängen, wird nicht zu vermeiden sein. Aber gerade das Persönliche gibt dem Buche seinen höchsten Reiz, es ist eine Feuerseele, die sich hier mitteilt und über sich selbst berichtet. Das Persönliche, das bei diesen Mitteilungen nicht beabsichtigt ist, den Leser jedoch am meisten anzieht, lässt uns bemerken, dass nach so vielen bedeutenden Äusserungen Bode uns noch das Beste schuldet, nämlich eine Darstellung, die uns sein Hineinwachsen in seine Aufgaben schilderte, Hemmung und Förderung, die er erfahren, berichtete und endlich darlegte, wie er die unvergleichliche Ausgestaltung des Berliner Museums durchführte; ob er uns das nun in Form einer Selbstbiographie geben wird oder in der Form einer Geschichte des Berliner Museums, er sollte diese wichtige Aufgabe nicht einer späteren Zeit überlassen, sondern sie zur Freude seiner Zeitgenossen selbst übernehmen. Alle Fachgenossen werden ihm dafür dankbar sein.

Pompeji. Franz Wickhoff.

Rudolf Burckhardt, Cima da Conegliano, ein venezianischer Maler des Überganges vom Quattrocento zum Cinquecento. Künstlerische Monographien II. Mit 31 Abbild. 8°. 144 S. Leipzig 1905.

Wenn wir dieses Buch in den K. A. besprechen wollen, so geschieht es dem Progamme unserer Blätter gemäss hauptsächlich deshalb, weil man es als eine besonders signifikante Erscheinung auf dem Gebiete der kunstgeschichtlichen Literatur betrachten kann. Es ist eine Dissertation, die gewiss über den Durchschnitt der Jahr aus Jahr ein erscheinenden Doktorsarbeiten hinausgeht, sowohl in ihren Vorzügen als in ihren Fehlern. Neben der eigentlichen Forschungsaufgabe scheint sich diese Arbeit auch noch ein programmatisches Problem gestellt zu haben: wie ist eine Monographie über einen Künstler zu schreiben, der nicht zu den führenden Genien seiner Zeit gehörte und über dessen äussere Lebensschicksale nichts zu berichten ist. In der politischen Geschichte gibt es unzählige ähnliche Arbeiten, die fast alle nach einer und derselben Schablone gemacht sind, nicht deshalb, weil Niemand auf den Gedanken gekommen wäre, die Sache in einer andern Weise zu behandeln, sondern einfach deshalb, weil diese Einschränkung im Wesen der Aufgabe gelegen ist. Man ist bestrebt die einzelnen Daten und Tatsachen aus dem Leben des Helden der Monographie und sein Verhältnis zu der allge-

meinen Abfolge der Ereignisse und Verhältnisse in exakter Weise festzustellen. Das scheint so natürlich, so selbstverständlich zu sein, dass man es wohl für ausgeschlossen halten könnte, dass es Jemand anders täte. Nun, wie so oft, so ist auch in diesem Falle in der Kunstgeschichte das unwahrscheinliche nicht nur möglich, sondern wie das vorliegende Buch beweist immer noch nicht einmal besonders auffallend, doch nicht etwa in dem Sinne, dass die Arbeit über die geläufige Auffassung der monographischen geschichtlichen Aufgabe hinausgehen und neue Gesichtspunkte für sie eröffnen würde, sondern vielmehr deshalb, weil eine der grundlegendsten Regeln einer induktiven historischen Forschung in der Kunstgeschichte noch nicht zur allgemein giltigen Voraussetzung der geschichtlichen Studien geworden ist.

Die Untersuchung Burckhardts ist mit viel Talent und grossem Fleisse gearbeitet. Der Leser findet darin eine ganze Reihe neuer überzeugender Feststellungen und viele scharfe und glückliche Beobachtungen. Besonders wertvoll ist die neue auf neu herangezogene und unanfechtbar interpretirte dokumentarische Quellen sich stützende Chronologie der Werke Cimas. In dieser Beziehung kann das Buch Burckhardts als mustergiltig für alle ähnlichen Monographien betrachtet werden. Es ist vor allem die Feststellung der Reihenfolge der wichtigsten Bilder des Meisters, welche es ermöglichte, den Leser zu überzeugen, dass nicht Alvise Vivarini, wie von Berenson angenommen wurde, sondern Bartolommeo Montagna der Lehrer Cimas gewesen ist.

Die älteren Bilder Cimas weisen schlagende Ähnlichkeiten mit den Werken Montagnas auf, und da Cima sich erst im Jahre 1492 als mehr als dreissigjähriger Mann in Venedig niedergelassen hat, früher aber wenigstens vorübergehend in Vicenza nachgewiesen werden kann, wird man gegen die Aufstellung Burckhardts kaum ernstlich etwas einwenden können. Dieses Resultat ist schon deshalb wichtig, weil Montagna ein äusserst origineller Künstler gewesen ist, von dem auch anderweitig die Malerei in Venedig und auf der ganzen terra ferma viele Anregungen empfangen hat. In der Toscana lassen sich für dieselbe Zeit auf Grund der ausführlichen und guten Nachrichten Vasaris leicht jene Werkstätten nachweisen, welche die Zentren der Malerei gewesen sind, in Venedig und im Veneto mangeln uns verlässliche Nachrichten darüber und so müssen da die Knotenpunkte der einzelnen Richtungen erst nach und nach durch minutiöse Untersuchungen festgestellt werden, und jede Arbeit welche Festellungen dieser Art enthält, muss als sehr nützlich und willkommen bezeichnet werden. Aber auch sonst enthält die Untersuchung eine Reihe glücklicher Beobachtungen über die Eigentümlichkeiten und Vorzüge der Kunst Cimas, über die Anregungen, die er von anderen Künstlern empfangen hat, über den Ursprung seiner Motive und über die Wandlungen seines Stiles. Und dennoch scheint mir, wie schon oben angedeutet wurde, die Monographie verfehlt zu sein, gerade darin, was als das letzte Ziel einer solchen Untersuchung zu betrachten ist, in der Feststellung des Verhältnisses des Künstlers, mit dem sich die Untersuchung beschäftigt, zu der allgemeinen Entwicklung. Jedem der sich je mit der Geschichte der venezianischen Malerei beschäftigte, muss es klar sein, dass es sich da vor allem um eins handelt, um das Verhältnis Cimas zu Giovanni Bellini, als demjenigen

Künstler, der die venezianische Malerei in neue Bahnen lenkte und ihr für lange Zeit die Signatur seiner Individualität eingeprägt hat. Das ist natürlich auch Burckhardt nicht entgangen, doch wie leicht machte er sich diese Aufgabe. Statt dass er Schritt für Schritt, wie es notwendig gewesen wäre, die einzelnen Abschnitte in der Entwicklung Cimas mit den parallellaufenden Wandlungen in der Kunst Bellinis verglichen hätte, was auch wie er ausdrücklich sagt, seine ursprüngliche Absicht gewesen ist — hat er »bald ... eingesehen, dass der Vergleich gleichzeitiger Bilder, ja noch vereinfacht, sogar der eines einzigen Faltenwurfes aus ihnen völlig genüge, den Abstand zwischen Cima und Bellini, also Cimas Stellung zur treibenden Kraft Venedigs, klar zu legen«. Auf zwei Seiten untersucht er dann die Unterschiede des Stiles Cimas und Bellinis und „so möchte denn klar geworden sein, um wie viel doch Cima hinter Giovanni Bellini zurücksteht an malerischem Sehen und malerischem Komponiren; wie weit also seine Bedeutung für die Kunstentwicklung Venedigs zurücktritt neben derjenigen Giovanni Bellinis.“ Das wusste man wahrlich auch schon früher. Wohl sagt Burckhardt an einer anderen Stelle: „Erst vor Giov. Bellinis Bildern ging Cima eine neue Welt auf. Durchtränkt mit dem Landschaftscharakter der Heimat, voll köstlicher Einzelmotive daraus, vielleicht auch mit reichgefülltem Skizzenbuch ist Cima nach Venedig gekommen. Aber erst Bellinis so farbenfrohe Landschaften scheinen in ihm die Sehnsucht geweckt zu haben mit diesen heimatlichen Erinnerungsbildern das strenge Gnadenbild zu beleben.“ Und dann erfahren wir nur noch, dass er sich Bellinis Farbentechnik zum Vorbilde genommen hat. Man wundert sich, wie sich ein sonst so sorgfältiger Arbeiter zu solchen Gemeinplätzen hinreissen lassen konnte. Doch dasselbe finden wir auch da, wo Cimas Verhältnis zum neuen Stile des 16. Jahrhunderts erörtert wird. Es ist Burckhardt wohl aufgefallen, dass Cima nach dem Jahre 1510 seinen Stil änderte. Er glaubt es so erklären zu können, daß nach dem Tode Giorgiones — der es „vermochte die vorstossenden, überschäumenden, jugendlichen Kräfte zu besänftigen, zu beruhigen wie Öl die Wogen“ — dann plötzlich „die verhaltene Lebenskraft ungehemmt hervorbricht. Das zeigen uns die Werke von Tizian, Palma Vecchio, Luciani.“ Der »sanfte verträumte« Stil Giorgiones, der mit der Musik verglichen wird, dort und der überschäumende Tizian da, ja ist denn dem Autor bei der Beschäftigung mit der venezianischen Kunst dieser Periode nie zum Bewusstsein gekommen, dass es sich um ganz andere Dinge da handelt, als um den persönlichen Gegensatz von Künstlern? Eine Ahnung scheint er doch davon gehabt zu haben, denn er sagt weiter: »Der Zeitwille, der in den Werken dieser Meister (Tizians, Palmas, Sebastians) Ausdruck gefunden hat, er hat den fünfzigjährigen Cima mitgegerissen und auf ganz neue Bahnen zugetrieben«. Und in der Anmerkung zu dieser Stelle lesen wir: »Um diese Wandlung an Cima zu begreifen, war mir äusserst lehrreich Heinrich Wölfflins Renaissance und Barock. Was nur innerhalb ganz grosser Zeiträume zum vollen Ausdruck gelangt, das spielt sich oft — zwar im kleinen dann nur — im Lebenswerk eines einzelnen Menschen ab.« Also der vermeintliche Träumer hält den »Zeitwillen« auf, nach seinem Tode siegt dieser »Zeitwille«, dabei spielt sich aber in Cima etwas ab, was sonst nur innerhalb ganz

grosser Zeiträume zum vollen Ausdrucke gelangt und mit diesem Wirrwarr wird das wichtigste Problem abgetan, welches die Geschichte der venezianischen Malerei bietet, das Problem der Entstehung eines neuen malerischen Stiles in Venedig zu Beginn des XVI. Jahrhundertes, der die einschneidendste Wandlung in der Geschichte der neuzeitlichen Malerei und der Ausgangspunkt der ganzen modernen Malerei gewesen ist. Nun möchte ich jedoch diese so wenig glückliche entwicklungsgeschichtliche Interpretation der Werke Cimas weniger der geringen Umsicht oder Ungeschicklichkeit des Verfassers zur Schuld legen, als vielmehr der Aufgabe und der Auffassung dieser Aufgabe, welche seinem Buche zu Grunde liegt. Es ist nicht möglich, die Bedeutung Cimas für die Geschichte der venezianischen Malerei exakt festzustellen, so lange es nicht eine erschöpfende Arbeit über Giovanni Bellini gibt, und es ist nicht möglich sich über den Verlauf der Stilwandlung, die sich in der Kunst eines venezianischen Malers zu Beginn des XVI. Jahrhunderts vollzieht und über den Anteil, welcher der Individualität des Künstlers dabei beizumessen ist, Klarheit zu verschaffen, solange wir nicht genau über den Verlauf der grossen Wandlung unterrichtet sind, die sich in der Auffassung der malerischen Probleme am Beginn des Cinquecento in Venedig vollzogen hat. Beides sind jedoch Aufgaben, die nicht nur so nebenbei von einem Anfänger gelöst werden können. Der Hauptfehler des Buches besteht darin, dass dessen wichtigste stilgeschichtlichen Resultate durch eine vermeintliche Analyse der Werke eines Künstlers und zwar eines Künstlers zweiten Ranges gewonnen werden. Das ist aber nicht das Verfahren der geschichtlichen Forschung, sondern der alten deduktiven Ästhetik. Eine solche Auffassung der Aufgaben einer Monographie wäre wie schon gesagt wurde in der allgemeinen Geschichte nicht mehr möglich und muss auch in der Kunstgeschichte abgelehnt werden.

Gerne hätte man an Stelle der breiten Stilbetrachtungen etwas mehr über das Oeuvre des Meisters erfahren. Der Verfasser begnügte sich, seine Ansichten darüber in einem etwas kategorischen Kataloge zusammenzustellen. Es werden da einzelne Cima zugeschriebene Bilder als Schülerhand oder als individuelle Schülerhand oder als Schulbilder oder als Werkstattsbilder bezeichnet. Davon hat man nicht viel. Es soll doch die Aufgabe einer solchen Untersuchung sein, dass sie die Eigentümlichkeiten der echten eigenhändigen Werke und die Unterschiede der fälschlich dem Meister zugeschriebenen Bilder festhält und zwar in einer Weise, die dem, der sich weiter damit beschäftigen will, schnell Belehrung bietet, so muss aber jeder, der sich über die erwähnten Bilder unterrichten will, wiederum von Neuem das ganze Material selbst vergleichen. Dass es sich dabei manchmal auch um wichtige Fragen handeln kann, beweist z. B. die Beweinung bei der Lady Layard.

Am Schlusse steht ein kurzer Exkurs über Pasqualinus Venetus.

Wien. Max Dvořák.

Ludwig Scheibler und Carl Aldenhoven, Geschichte der Kölner Malerschule. 131 Lichtdrucktafeln mit erklärendem Text. Lübeck, Joh. Nöhring, 1902. (XIII. Band der Publikationen der Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde). 131 Tafeln in Folio, 452 S. Text in 8°.

Die Vorlagen der Tafeln wählten die beiden oben genannten Autoren gemeinsam aus, der Text rührt von Carl Aldenhoven allein her. Gewiss hätte man für seine Abfassung niemand Passenderen heranziehen können als den Direktor des Kölner Museums, das die zahlreichsten und besten Werke dieser Schule birgt, der sie dort vorzüglich aufgestellt hat, und der die Gelegenheit hatte durch Jahre mit dem um die Kenntnis dieser Schule hochverdienten Scheibler zu verkehren. Von mehreren Fachgenossen, an die ich mich nacheinander um die Abfassung dieser Anzeige wandte, und auf deren Zusage ich sicher rechnete, wurde mir abgesagt, immer mit derselben Angabe, die Sache wäre zu mühsam, weil die Tafeln nicht numerirt wären. Als ich nun selbst nachsah, fand ich auf dem Rücken einer älteren, der zweiten Lieferung — die Tafeln wurden in kunterbunter Reihe in Lieferungen ausgegeben, womit man schon vor einem Dutzend von Jahren begonnen hatte — folgende Bemerkung: »Nach Abschluss des Werkes wird ein historisch geordnetes Verzeichnis sämtlicher Abbildungen ausgegeben, ausserdem ein erklärender Text mit einer geschichtlichen Darstellung der Kölner Malerschule.« Ich sah nun in verschiedenen Bibliotheken nach, die mir zugänglich waren, überall lagen die Tafeln ungeordnet in Mappen ohne das versprochene Gesamtverzeichnis und ohne Nummern. Es fehlt auch bei dem gebundenen Texte. So war es auch bei dem Exemplar in dem mir unterstehenden Kunstapparate der Universität Wien. Das Rezensionsexemplar des Textes, das mir zugeschickt worden war, lag noch uneröffnet in seiner Hülle, in der ich es dem Mitarbeiter, der die Anzeige übernähme, zuschicken wollte. Als nunmehr Absagen eintrafen, wollte ich mich selbst an die Arbeit machen, da löste sich das Rätsel. Das Generalverzeichnis war auch bis zur Abgabe der letzten Lieferung der Tafeln nicht fertig geworden und wurde erst nach Jahren mit dem Texte nachgeliefert, zusammengefaltet in das Buch gelegt. Da hielten es die Bibliothekare für eine jener Ankündigungen, mit denen uns die Buchhänder überschwemmen, und der Buchbinder warf es mit den übrigen Blättern dieser Art weg. Ich numerirte nun darnach die Tafeln unseres Universitätsexemplares durch und konnte nun erst mit dem Texte operiren. Eine gleich sonderbare Schädigung eines Werkes durch den Autor selbst ist mir nicht erinnerlich. Der Text ist jetzt in in den meisten Bibliotheken völlig unbenützbar mit seinen Verweisungen auf die numerierten Tafeln. Noch in anderer Weise hat sich der Autor geschädigt. Es wäre ein wunderbares Werk geworden, wenn die Beschreibungen der Bilder, die sorgfältig angegebenen Provenienzen, die gesammelten reichen Literaturangaben wohlgeordnet in Form eines Kataloges gebracht worden wären, es wäre für die Geschichte der deutschen Kunst ein unentbehrliches Buch geworden. Jetzt steht alles zerrissen, an verschiedenen Stellen im Text und in den Anmerkungen, weil uns der Autor nicht einen Katalog, sondern eine Geschichte geben wollte.

Die Einleitung beginnt mit dem Ende der Völkerwanderung. Der Autor macht krampfhafte Versuche, schon am Beginne des 11. Jahrhunderts wesentliche Züge einer Kölner Schule festzustellen. Das erste Kapitel behandelt das Ende des dreizehnten Jahrhunderts und reicht bis zu dem Ende des vierzehnten. Die vergebliche Anstrengung wird fortgesetzt, erst in der romanischen, dann in der gotischen Malerei etwas eigentümliches Kölnisches zu entdecken. Das zweite Kapitel ist Meister Wilhelm gewidmet, es wird angenommen, dass sich dieser Künstler langsam ausgebildet habe, bis er endlich im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts mit einem von ihm neu erfundenen Stil hervorgetreten. Das erste Werk dieses neuen Stiles sei der Clarenaltar gewesen, an den sich andere Werke desselben Meisters angeschlossen hätten, und was sonst noch von Arbeiten dieser Richtung vor Stefan Lochner fällt, sei von Schülern und Nachfolgern dieses Meisters Wilhelm gemacht worden, obgleich Firmenich Richartz schon klar nachgewiesen hat, dass Bilder wie die Veronica in München, die gewiss von dem Maler des Clarenaltars herrührt, nicht vor 1410 entstanden sein können. Erst durch die Arbeiten von Max Dvořák wurde der Sachverhalt erklärt. Er lehrte uns die Schule von Avignon kennen, wo sich aus dem Zusammentreffen der von Giotto und Simone Martini begründeten toskanischen Kunst mit den realistischen Formen, die sich in Plastik und Malerei im Norden entwickelt haben, an der Kurie ein neuer Stil entwickelte, der sich durch ganz Europa und Oberitalien verbreitete, wo er zu einer analogen Rezeption der toskanischen Malerei den Anstoss gegeben hat. Jetzt ist das Rätsel gelöst, vor dem wir lange standen, warum z. B. die Kölner und die gleichzeitigen Veroneser sich so nahe stehen, warum die Maler in Prag am Beginne des 15. Jahrhunderts so verwandt mit den niederländischen sind u. s. w. Sie sind nämlich alle von der Rezeption des Avignonischen Stiles ausgegangen, den sie nach und nach nach ihrer Eigenart umgestalteten. Wir müssen daher die Kölner Bilder dieser Richtung chronologisch ganz anders ansetzen. Jene, die die stärksten Anlehnungen an die toskanische Malerei aufweisen, wie die drei Tafeln im erzbischöflichen Museum in Utrecht sind die ältesten. Die Geburt Christi ist noch ganz im Toskanischen Schema gehalten, an dieser Komposition ist auch in Avignon nichts geändert worden. Die Kreuzigung wird überall noch lange im sienesichen Schema gebildet, mit einer Überfülle von Figuren wie im linken Seitenschiffe der Oberkirche von Assisi oder in der spanischen Kapelle in Florenz. Einmal bei einem westphälischen Bilde dämmert das unserem Autor auf, er möchte es sich aber so erklären, dass der Soester Maler auf seiner Wanderschaft nach Padua oder Florenz gekommen sei. Die Sache ist aber umgekehrt, die Kompositionen sind bis nach Deutschland gewandert, die Maler, und zwar die italienischen, kamen nur bis Avignon. In einer zweiten oder dritten Generation machten sich nun die Kölner Maler von ihren südlichen Vorbildern mehr und mehr frei, eine eigentümliche Empfindung ensteht, die echt kölnisch ist, d. h. sich in Köln ausbildet und dort erhält. Das geschieht etwa nach 1510, und der Meister der Veronica, wenn wir ihn so nach seinem vollendetesten Werke nennen wollen, ist das Resultat nicht der Anstoss dieser Entwicklung. Die nächste Generation geht dann wieder um einen Schritt weiter, Stefan Lochner der Maler des Dombildes, der Gipfelpunkt der kölnischen Kunst,

steht den Malern von Avignon gegenüber auf derselben Stufe wie in den Niederlanden Hubert von Eyck, in Oberitalien Pisanello. Weil er in Konstanz geboren ist, will ihn Aldenhoven zu einem auswärts gebildeten Künstler machen, der in Köln einwandert und eine fremde Richtung bringt. Stefan macht so gerade an jener Stelle, wo die rein kölnische Entwicklung ihren Gipfel erreicht, einen unhistorischen Einschnitt. Wenn er in Konstanz geboren ist, muss er natürlich in Köln eingewandert sein, jedoch als Kind mit seinen Eltern. Sein geistiger Vater und Erzieher ist der Meister der Veronica, dessen Kunst er in jedem Zuge übernommen und selbständig gesteigert hat.

Richtig hat Aldenhoven beobachtet, dass nun während der Tätigkeit der schwächlichen Nachfolger Stefan Lochners mit dem Meister der Georgslegende und dem der Glorification Marias eine neue Richtung von aussen einbricht, die neue von Jan van Eyck begründete niederländische Malerei. Doch bleibt der Maler der Glorification mit seiner symmetrischen Komposition ganz Kölner. Mir scheint zu wenig betont, dass der auch von Aldenhoven wie gewöhnlich weit überschätzte Meister des Marienlebens eine Episode bildet. Er und seine nächsten Nachfolger, z. B. der Meister der Lyversbergischen Passion, sind nicht mehr Kölner im alten Sinne, sondern Mitglieder der niederländischen Schule, die in Köln arbeiten. Über ihnen schliesst sich, wie über einen Stein, der ins Wasser plumpst, die Kölner Schule wieder zusammen. Sehr gut wird der Sippenmeister als Schüler des Meisters der Glorification gefasst und zutreffend charakterisirt. Er weist immer noch stark auf das Haupt der Schule, auf Stefan Lochner, zurück, wie auch sein Lehrer einst bei Meister Stefan gelernt hat.

Dann folgt der schwerste Irrtum. »Der Meister des hl. Bartholomäus«, beginnt Aldenhoven das Kapitel, »ist aus Oberdeutschland nach Köln gekommen.« Warum nicht gar, der ist in der Werkstatt des Meisters der heiligen Sippe aufgewachsen, ich möchte vermuten, dass es sein Sohn war, denn nicht nur die Typen, sondern auch der Ateliervorrat an kostbaren Stoffen u. s. w. ist in beiden Fällen gemein. Er soll aus Oberdeutschland sein, weil er mit Vorliebe seine Bilder in einer Art Nachahmung farbig bemalter Holzaltäre komponirt, wie sie in Schwaben vorkommen. Davon kann er ja Beispiele auf einer Reise gesehen haben, die seine Fantasie anregten, stärker gewiss, wenn sie ihm etwas Fremdes waren, als wenn er sie von Jugend auf gesehen hätte. Er ist nur viel begabter als sein Lehrer, der Sippenmeister, und bildet den zweiten Gipfelpunkt der Kölner Malerschule. Ein Zeitgenosse seines Lehrers ist der Meister von S. Severin; ich gebe Aldenhoven vollständig recht, wenn er einen Schüler, den Meister der Ursulalegende von dem Meister von S. Severin abtrennt. Sie stehen beide zu einander in demselben Verhältnisse, wie der Meister der heiligen Sippe und der Meister des Bartholomäusaltares, auch darin ähnelt sich ihr Verhältnis, dass der Schüler bedeutender ist als der Lehrer, wenn er auch mit dem Meister des Bartholomäusaltares keineswegs zu vergleichen ist.

Mit der genialen Nach- und Umbildung einer Komposition des Roger von der Weiden, mit dem Bilde in Paris, schliesst, wie es scheint, der Meister des Bartholomäus seine gloriose Laufbahn, und mit ihm schliesst auch die Kölner Malerschule, denn was noch folgt, Bartel Bruyn und Ge-

nossen, ist Malerei in Köln, die ebensogut auch anderswo hätte entstehen können. Es ist Renaissancemalerei langweiligster Gattung. Von 1410 bis etwa 1510, wohin wir das Ende des Bartholomäusmeisters setzen wollen, dauert die zusammenhängende Entwicklung der Kölner Malerschule, eine hundertjährige Geschichte, nicht eine tausendjährige wie Aldenhoven meint (S. 334), das ist also gerade um 900 Jahre gefehlt. Es ist eine glorreiche Geschichte. Fünf Generationen möchten wir rechnen, von der Zeit wo sich der Meister der Veronica von den Vorbildern aus Avignon emanzipirt hat, bis zu dem Tode des Meisters des Bartholomäusaltares, Stefan Lochner bildet das zweite Glied, der Meister der Glorification repräsentirt uns das Dritte, der Meister der Sippe das vierte und der Meister des Bartholomäus schliesst sie glänzend ab. Durch diese fünf Generationen dauert dieselbe Lieblichkeit der Typen, dieselbe Zartheit der Empfindung fort, wenn sich auch die malerischen Probleme ändern. Es ist eine entzückende Periode menschlicher Erfindungskraft, Aldenhoven, dem wir zuweilen wiedersprechen mussten, wollen wir dankbar bleiben, dass er uns mit diesem reichhaltigen Werke über diese Periode beschenkt hat.

Wien. Franz Wickhoff.

Literatur über die Pariser Ausstellung der Primitiven.

„Par pitié, Messieurs les archivistes nos amis, un petit document, un tout petit document.“

Ausstellungen alter Kunstwerke sind Mode geworden. Die englischen Sammler und die Weltausstellungen haben damit angefangen und nun vergeht kein Jahr, in dem es nicht eine oder gleich mehrere Veranstaltungen dieser Art geben würde. Die Kunstgeschichte hat davon mancherlei Nutzen gezogen, wenn auch die Hoffnungen jener getäuscht wurden, die sich von solchen retrospektiven Ausstellungen einen vollständigen Umschwung der Anschauungen über bestimmte Kunstperioden erhofft haben. Das ist nicht eingetroffen, wie es sich besonders deutlich bei der Brügger Ausstellung erwiesen hat. Man dachte es werden ganz ungeahnte Schätze und bis dahin unbekannte künstlerische Individualitäten in der Verborgenheit der Privatsammlungen entdeckt werden, doch es kam weder ein hervorragender oder auch nur interessanter unbekannter Meister noch ein irgendwie überdurchschnittlich wichtiges unbekanntes Kunstwerk zum Vorscheine und für keines der schwebenden historischen Probleme wurde eine überraschend neue Lösung gefunden. So war es auch in Düsseldorf und in Siena. Nur eine Ausstellung scheint revolutionär gewirkt und viele alte eingewurzelte Anschauungen umgestossen zu haben — wenigstens in der Literatur, welche sie zur Folge hatte. Es war dies die Ausstellung der sogen. französischen Primitiven, welche im Jahre 1904 in Paris veranstaltet wurde. Es liesse sich gleich über ihr Programm manches sagen, doch es dürfte angezeigt sein, sich erst mit der durch sie veranlassten Literatur zu beschäftigen, weil ja auf diese Weise so wie so klar wird, warum wie der Name dieser Ausstellung auch ihr Plan ein Missverständnis gewesen ist.

Zunächst kommt, natürlich der Katalog[1]). Man könnte über ihn vieles schreiben, doch gebe ich gerne zu, dass es nicht ganz gerecht wäre, einen zu strengen kritischen Masstab an eine Kompilation anzulegen, in der die Autosuggestion oder Naivität der Aussteller nicht gar zu viel gekränkt werden durfte. Freilich ist dieser Katalog zum guten Teil auch ein „kritischer", das heisst er enthält Meinungen und Bestimmungen seiner Redakteure. Das fällt besonders im ersten Teile auf, welcher die ausgestellten Gemälde und Zeichnungen umfasst und dessen Autor Bouchot gewesen ist. Die hier aufgestellten Zuschreibungen und Bestimmungen wiederholt Bouchot in dem grossen Prachtwerke über die Ausstellung[2]), so dass dieses auch hier gleich in die Besprechung einbezogen werden kann. Diese Bestimmungen sind nun weit entfernt von den Anforderungen, die man an einen halbwegs kritischen Katalog stellen muss, sie sind vielfach rein aus der Luft gegriffen, vielfach sind sie nachweislich falsch. Man mag es hinnehmen, wenn das Porträt Johannes des Guten dem Girard d' Orleans oder das Parament von Narbonne dem Jean d' Orleans zugeschrieben wird, obwohl es keinen anderen Grund dafür gibt, als dass diese Künstler Hofkünstler, einmal des Porträtirten, das anderemal des Stifters gewesen sind, gewiss nicht die einzigen. Mehr als bedenklich ist es aber, wenn sei es auch nur vermutungsweise der Name des Jean d' Orleans bei einem Werke ausgesprochen wird, wie es die Grablegung im Louvre ist. Im Katalog wird das Bild um das Jahr 1380 angesetzt, in dem Album um das Jahr 1390. Es ist jedoch überhaupt nicht aus dem Trecento. Die breite Behandlung der Lichter und der Schatten, die so sehr von der glatten, flüssigen Malweise des 14. Jahrhunderts abweicht, die Art der Faltelung der Gewänder, das ausgezeichnete Porträt des Stifters, welches schon hart an der Grenze des neuen Stiles steht, die zwei bärtigen Männer, die so sehr an die Profeten in der Genter Anbetung des Lammes erinnern, alles das, nicht zuletzt auch die Tracht, spricht dafür, dass es sich um ein Werk etwa aus den zwanziger Jahren des 15. Jahrhunderts handelt, das einen Stil aufweist, wie wir ihn z. B. bei den älteren Teilen des Genter Alteres also bei Hubert van Eyck oder bei Slutter nachweisen können, der aber in jener Zeit durch die ganze Welt geht. Eigentümlichkeiten, die eine Lokalisirung in dem weiten Umkreise der französischen und niederländischen Kunst dieser Zeit gestatten würden, bietet aber das Bild sicher nicht. So ist ferner auch nur ein Beweis, wie wenig man sich bisher mit der Geschichte der französischen Kunst des 14. Jahrhunderts in Frankreich beschäftigte, wenn die bekannte Mitra im Musée de Cluny kategorisch als école de Paris erklärt wird. Das kann nur jemand sagen, der keine Ahnung hat, wie weit derselbe Stil z. B. in Glasgemälden und illuminirten Handschriften des 14. Jahrhunderts verbreitet gewesen ist. Wo wir seine Entstehung und

---

[1]) Exposition des Primitifs Français au palais di Louvre et à la bibliothèque Nationale. Catalogue rédigé par H. Bouchot (peintures et dessins), L. Delisle (miniatures et manuscrits), J. J. Guiffrey (tapisseries), Marcou (émaux), H. Martin (miniatures de la Bibliothèque de l'Arsenale), P. Vitry (Sculpture).

[2]) L'exposition des Primitifs Français. La peinture en France sous les Valois. Paris. Fol. 97 Taf. mit Text.

seine Hauptzentren zu suchen haben, darüber lässt sich heute nicht einmal eine Vermutung äussern. Das gilt auch für andere Werke derselben Periode, die von Bouchot als Schule von Paris erklärt werden. Aus ganz Frankreich haben wir für diese Zeit Nachrichten über Künstler und ganze Künstlergenerationen und es wäre ein sonderbarer Zufall, wenn sich gerade nur Werke der Pariser Schule erhalten hätten. Die Ähnlichkeiten mit dem Ausgangspunkte der ganzen Zuschreibungen, dem Paramente von Narbonne, welches vielleicht in Paris entstanden ist, beweisen gar nichts, so lange man nicht weiss, was als ein überall verbreitetes Gemeingut dieses Stiles betrachtet werden muss und was als lokales Kennzeichen aufgefasst werden kann. So viel weiss man übrigens auch heute schon darüber, um mit Bestimmtheit behaupten zu können, dass die von Bouchot hervorgehobenen Übereinstimmungen als ganz allgemeine Stileigentümlichkeiten dieser wichtigen und weit verbreiteten Kunst zu betrachten sind. Wo gibt es auch nur den kleinsten Beweis dafür, dass so wenig charakteristische Werke, wie das Triptychon der Sammlung Weber oder das Flügelaltärchen der Sammlung Cardou oder gar die zwei im Musée Cluny befindlichen Miniaturen mit der Darstellung der Kreuzigung und Gott Vaters als Spezimina der lokal Pariser Schule aufgefasst werden können? So geht es aber weiter. Nichts beweist, dass die im Museum von Puy befindliche Madonna in der Auvergne entstanden ist, oder dass die schöne Verkündigung in der Magdalenenkirche von Aix der école de Bourgogne zuzuweisen ist oder dass die Tafeln mit der Georgslegende im Besitze des Herrn Belin um 1430 im Süden von Frankreich entstanden sind. Bei dem Verkündigungsbilde ist einerseits vor allem die Verwandtschaft mit Charontons Krönung Mariae, mit dem hl. Michael in Avignon und in St. Sifrein in Carpentras anderseits die Verwandtschaft mit den Werken Konrads Witz auffallend, so dass das nächstliegende wäre den Autor in einem provençalischen aus der Schweiz beeinflussten Meister zu vermuten. Die Georgslegende ist aus dem Anfange des 15. Jahrhundert und zeigt viele Beziehungen zu den Werken der Künstler des Herzog von Berry; doch nichts berechtigt uns sie näher zu lokalisiren. Alle diese Werke sind wenigstens wirklich französisch, was man nicht von allen im Kataloge beschriebenen und im Album veröffentlichten Bildern behaupten kann. So sind die vier Tafeln der Sammlung Douglas sicher nicht in Frankreich gemalt worden, sondern in Oberitalien und zwar aller Wahrscheinlichkeit nach in Venedig. Es handelt sich da freilich nur um ein unbedeutendes Werk. Doch auch drei Bilder des Meister von Flémalle werden für die „französischen Primitiven“ in Anspruch genommen. Warum nur drei? Wenn dieser Meister wirklich hieher gehört, so müsste er den allerersten Platz in der Ausstellung einnehmen und die Ausstellungskommission hätte sich bemühen müssen mehr von seinen doch nicht gar so wenigen Bildern in Paris zu vereinigen. Mit dem grössten Erstaunen liest man Bouchots Begründung dieser neusten Aquisition der französischen Malerei. Er findet Beziehungen zwischen dem Flémaller Meister und dem Gebetbuche von Chantilly und schliesst daraus, dass der unbekannte Künstler vielleicht einer der Illuminatoren der berühmten Handschrift selbst gewesen ist, sicher aber aus ihrer Schule hervorgegangen ist und überdies der Autor einiger bisher Jan van Eyck zugeschriebener Werke sein dürfte. Das geht denn doch noch über den

Jan von Brügge des Herrn Professor Hasse, der wenigstens nur zwei verschiedene Künstler vereinigt, wogegen hier zwei ganz verschiedene Stilperioden in einen Topf geworfen werden, wie wenn man etwa Werke Mantegnas und Michelangelos für Arbeiten eines und desselben Künstlers erklären würde. So vorgeschritten auch die Miniaturen des Kodex von Chantilly sind, sind sie dennoch Werke des alten Stiles mit Additionslandschaften, intermittirender Naturbeobachtung und gotischem Rhytmus in der Pose und Bewegung, wogegen die Bilder des Anonymus Werke des neuen, nacheyckschen Stiles sind und unter dem unverkennbaren Einflusse eines ganz bestimmten Meisters dieser neuen Richtung stehen, nämlich Rogiers van der Weiden. Der unbekannte Künstler kann ja in Frankreich geboren sein, obwohl wir gar keinen Anhaltspunkt besitzen, der darauf hinweisen würde, doch seiner Kunst nach ist er ein Niederländer, wie Rogier, wie Memlink oder Petrus Kristus. Auf die Behauptung, dass einige von den Bildern des Jan von Eyck von ihm sein sollen, werden wir noch zurückkommen. Wie man nun in der nächstfolgenden Periode etwa die école d'Amiens, de Picardie, de Touraine, de la Loire, de Navarre etc. unterscheiden kann, welchen Schulen mit einer erstaunlichen Sicherheit Bilder zugewiesen werden, ist mir ein Mysterium. Wie unbedenklich man bei diesen Bestimmungen gewesen ist, kann man z. B. daraus ersehen, dass auf S. 79 in einer geheimnisvollen Andeutung sogar Holbeins Gesandten für ein französisches Bild erklärt werden. Als ob eine unheilvolle Macht alles vernichtet hätte, was man durch Generationen in Bezug auf kritische Behandlung kunstgeschichtlicher Fragen gelernt hatte und die Kunstgeschichte wieder dort anfangen müsste, wo vor einem Jahrhundert Passavant und Waagen tastend begonnen haben. So hat aber die Ausstellung statt eine Klärung in den Provenienzfragen der französischen Bilder des 14. und 15. Jahrhundert herbeizuführen, darin wenigstens in den offiziellen Publikationen im Gegenteil eine namenlose Konfusion angestiftet.

Nun wurde allerdings von Anfang an oft betont, dass der Wert der Ausstellung vor allem in ihrer Bedeutung für die allgemeine Beurteilung der französischen Kunst des späteren Mittelalters zu suchen sei. Auch darüber hat Bouchot ein grosses Werk veröffentlicht[1]). Es ist dies ein merkwürdiges Buch, mit Recht hat es einer meiner Freunde abenteuerhaft genannt, denn ohne Rücksicht auf die wissenschaftliche Konvenienz, Tradition, Empirie und Methode hat sich sein Autor auf eine Reise durch weitgestreckte geschichtliche Gebiete begeben, um darin ungeahnte Entdeckungen zu machen und eine ganze Welt alter Anschauungen auf einmal aus den Fugen zu heben. Solche Abenteuer sind leider nur in den Märchen gestattet. Im ersten Kapitel schildert Bouchot die »Schule von Paris« im 13. Jahrhundert. Es enthält nichts Neues und besteht eigentlich nur aus einer Zusammenstellung kulturgeschichtlicher Notizen über die soziale Stellung der damaligen Künstler in Frankreich, ihre Löhne etc. Bouchot polemisirt da gegen Windmühlen, in dem er so schreibt, als ob sich die Kunstgeschichte bisher nur um die mittelalterliche Kunst am Rheine und Arno gekümmert hätte. Im Gegenteile dürfte bei uns heute kaum noch ein Kunst-

[1]) Les Primitifs Français 1292—1500. Complément documentaire au Catalogue officiel de l'exposition. Paris, 1904, S. 341, 8°.

historiker ungerügt die französischen Illuminatoren dem 13. Jahrhunderts mit Cimabue und Giotto vergleichen und für jene im Gegensatze zu den letzteren den Naturalismus in Anspruch nehmen uud die Italiener deshalb als die inferioreren erklären, sondern selbst ein Anfänger dürfte über die Bedeutung der frühgotischen französischen Kunst so weit unterrichtet sein, um zu wissen, dass es sich hier nicht um Gegensätze, sondern um aufeinanderfolgende Erscheinungen einer und derselben entwicklungsgeschichtlichen Reihe handelt, bei deren einzelnen Abschnitten ebensowenig von einer prinzipiellen Verschiedenheit als von einer Inferiorität oder Superiorität gesprochen werden kann. Wie unterschätzt aber Bouchot selbst die Bedeutung der französischen Malerei des 13. Jahrhunderts und wie schlecht ist er über ihre Geschichte unterrichtet, wenn er sie generaliter als die Schule von Paris bezeichnen zu können glaubt. Würde er z. B. nur einmal einen Sommer dazu verwenden in französischen Departementbibliotheken illuminirte Handschriften aus dem 13. Jahrhundert anzusehen, würde er einen beiläufige Vorstellung davon haben, wie verbreitet jener Stil gewesen ist, von welchem er spricht und welche Manigfaltigkeit der lokalen Abwandlungen er aufweist, über deren Ursprung und Zusammenhang vorläufig gar nichts mit Bistimmtheit gesagt werden kann. Wovon Bouchot spricht, ist der Stil der ganzen frühgotischen Malerei in Frankreich, ein Stil der nicht im 13. sondern im 12. Jahrhundert entstanden ist und dessen Geschichte wohl die Arbeit vieler und vieler Jahre erfordern würde. Doch gehen wir weiter. Bouchot glaubt, dass ein Zusammenhang zwischen der kirchlichen Opposition Philipps des Schönen und dem Naturalismus und dem Laienelement in der Kunst bestehe, der Sieg der »Idee der Schule von Paris« sei darauf zurückzuführen. Im zweiten Kapitel wird nun ausgeführt, dass in Hesdin in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts durch die künstlerischen Bestrebungen der Mahaut d' Artois eine Abzweigung der Pariser Schule ertstanden sei, ein Beweis dafür, dass sich in jener Zeit die »école de Paris« nach dem Norden zu verbreiten begonnen hat. Aus dieser neuen Schule von Hesdin wären dann später noch der Meister von Flémalle, der Meister des Jan van Eyck zugeschriebenen Bildnisses zu Hermannstadt, der Meister des Antipendium von Abbeville hervorgegangen, auch die Ahnen des Meister E. S. dürften ihr angehört haben. Von einem der Künstler der Schule von Hesdin Étienne d' Auxerre, von dem wir wissen, dass er eine Reise nach Rom unternommen hat, hätte Giotto wahrscheinlich den französischen Stil kennen gelernt. Alles das, worüber man sich in einem Roman wundern würde, wird mit vollem wissenschaftlichen Ernst behauptet. Der Tatbestand besteht darin, dass in den zufällig erhaltenen Rechnungen der Frau Mahaut einige Künstler genannt werden, von deren Werken und Stile uns aber nichts bekannt ist. Im dritten Kapitel versucht Bouchot zu beweisen, dass das Porträt des Johann des Guten in der Nationalbibliothek nicht wie man einst (wohl schon vor vielen Jahren!) angenommen hat von Simone Martini und auch nicht von dem Niederländer Jean Costé sei, sondern von Girard d' Orleans und dass dieser Maler († 1378) als der erste uns bekannte Naturalist in Europa betrachtet werden müsse. Die erste Behauptung ist möglich, aber nicht erwiesen, über die zweite sage ich lieber gar nichts. Auch das nächste Kapitel ist einer Zuschreibung gewidmet. Bouchot führt darin den Beweis, dass das Parament von

Narbonne französisch und zwar ein Werk des Jean d' Orleans sei. Der erste Teil der These braucht nicht bewiesen zu werden, man sieht es auf den ersten Blick, der zweite Teil ist unbewiesen und unbeweisbar. Die Art der Beweisführung verdient doch angeführt werden.

1. Jean d' Orleans war in den königlichen Diensten in derselben Zeit, in welcher das Parament entstanden ist.

2. Ein Teil der Miniaturen des Gebetbuches des Herzog von Berry in der Pariser Nationalbibliothek (Mst. lat. 18014) stimmt mit dem Parament überein, so dass man annehmen kann, dass diese Miniaturen von dem Meister der Seidenmalereien sind oder unter seinem Einflusse stehen (es handelt sich um ganz geläufige Typen).

3. Jean d' Orleans war auch in den Diensten des Herzog vou Berry, ergo etc. Und da meint Bouchot noch, er bediene sich ja desselben Beweisverfahrens, nach welchem man Werke Jan van Eyck, Rogier oder anderen niederländischen Künstlern zugewiesen hat.

Im V. Kapitel behauptet Bouchot der bisherigen Annahme entgegen, dass auch auf dem Hofe der Herzoge von Burgund wenigstens in den ersten Jahren der Regierung Philipps des Kühnen die leitenden Künstler Franzosen gewesen sind, ja dass im Jahre 1375 Jean d' Arbois, welcher den Herzog nach Flandern begleitete, den französischen Stil nach Brügge gebracht habe, („a Brüges! I' avoue n' avoir jamais éprouvé un étonement plus complet, qu' en lisant ces notes si décisives"), was eine Umwälzung in der niederländischen Kunst zur Folge hatte. Ach, wie einfach ist doch die Geschichte der Kunst! In der zweiten Künstlergeneration beschäftigte der Herzog wohl — wahrscheinlich aus politischen Gründen — niederländische Künstler, die jedoch ganz von französischen Meistern abhängig gewesen sein sollen. Wir besitzen bekanntlich dokumentarische Nachrichten darüber, dass Jean Malouel aus Geldern für die Chartreuse de Champmol ein Bild malte, welches Henri de Belechosse aus Brabant beendete und da die Enthauptung des hl. Dionysius aus jener der Kartause vos Champmol stammt, war die Vermutung nahe, sie für Malouel und Belechosse in Anspruch zu nehmen. Bouchot will jedoch auch hier nicht den Anteil eines niederländischen Meisters zulassen. Er fand in dem Pontifikale, welches Étienne Loipeau Bischof von Luçon im J. 1388 anfertigen liess, eine Miniatur mit der Enthauptung des hl. Dionysius, die nach seiner Meinung mit dem Bilde im Louvre so übereinstimmt, dass beide Werke von einem Meister sein müssen, was dann nicht Malouel sein könnte, welcher im J. 1388 noch nicht in Frankreich gewesen ist, oder es müsste ein Meister angenommen werden, qui eût fourni au minaturiste de Loipeau ses sujets de miniatures et aux Malouel des modéles parisiens. Zum Unglück veröffentlichte Bonchot diese Miniatur in den Les Arts (1903) und da sehen wir, dass es sich nur eine Komposition handelt, die unzähligemal ähnlich in der französischen Illustration vorkommt. Es sei hier nur auf zwei Beispiele verwiesen, bei welchen die Übereinstimmung mit dem Louvrebilde besonders auffallend ist. Es ist dies eine Miniatur auf S. 10/v des Missale Nr. 261 der Bibliothek der École de medicine in Montpellier und eine Miniatur in dem Speculum des Vincenz de Beauvais Cod. Vat. 1963 der vatikanischen Bibliothek. Die eine Handschrift ist aus dem Anfang, die andere aus der Mitte des 14. Jahrhundert. Sollten alle Kompositionen,

die nach diesem Schema gemacht sind, von einem und demselben Künstler herstammen, hätte diesser Künstler über zweihundert Jahr gelebt haben müssen.

Das VI. und VII. Kapitel hängt enge zusammen. Es werden darin die Werke der Künstler des Herzogs von Berry besprochen, der italienische Einfluss auf ihre Kunst erörtert und die Illuminatoren des Gebetbuches von Chantilly bestimmt. Es ist das der dramatische Gipfelpunkt dieses merkwürdigen Feldzuges gegen dle bisherige Forschung. Man hat bisher angenommen, dass das Gebetbuch von Chantilly, die glänzendste Leistung der Hofkünstler des Herzogs von Berry als ein Werk der Brüder von Limburg betrachtet werden muss, weil uns dies ausdrücklich in dem Nachlassenschaftsinventare des Herzogs vom Jahre 1416 berichtet wird. Bouchot bezweifelt die Richtigkeit dieser Nachricht. Der Verfasser des Inventars könne sich geirrt haben. Nun ist aber die Bibel Nr. 167 der Pariser Nationalbibliothek sicher zum Teil von denselben Künstlern wie die Miniaturen der Handschrift von Chantilly. Man hielt sie deshalb ebenfalls für ein Werk der Brüder von Limburg. Bouchot zieht jedoch eine dokumentarische Notiz heran, der zu Folge der Herzog von Burgund eine Bibel von Umberto Stranieri, von Jacques Coëne und Haincelin von Hagenau malen liess. Diese Notiz bezieht sich nach der Meinung Bouchots auf die Bibel Nr. 167, in der sich drei Hände nachweisen lassen, von welchen die eine italienisch, was auf Umberto Stranieri hinweist, die andere, die des Jacques Coëne französisch ist, die dritte plus lourd, plus raid, ce serait celle de Hans de Hagenau. Dann wären aber nicht die Brüder von Limburg die Maler des Gebetbuches von Chantilly, sondern wahrscheinlich Coëne und ein gewisser Jean Mignot. Es werden dafür noch folgende Gründe angeführt. In dem Gebetbuche könne man deutlich italienischen Einfluss erkennen. Das gehe auf eine Amateurkaprize des Herzogs von Berry zurück, der neben französischen Kunstwerken auch »l'ouvraige de Lombardie«, das heisst Kunstwerke im italienischen Stile haben wollte. Von einem Aufenthalte der Brüder von Limburg in Italien wüsten wir nichts, wohl waren aber, wie uns berichtet wird, Jacques Coëne und Jean Mignot in Mailand und so sei es sehr wahrscheinlich, dass diese Künstler den italienischen Stil nach dem Norden gebracht und die Miniaturen des kostbaren Gebetbuches entworfen haben. Neben ihnen mag an dem Gebetbuche auch Michel Saumon gemalt haben (weil er vom Herzog gut bezahlt wurde). Einer dieser Künstler sei der Erfinder der naturalistischen Landschaft. Coëne war auch ein Architekt und das spräche dafür, dass er die treu nach der Natur dargestellten Architekturen im Gebetbuche gemalt habe, so dass wir ihn als den eigentlichen Erfinder der neuen Kunst betrachten müssten. Von diesem grossen Künstler besäsen wir nach der Meinung Bouchots ausser den Miniaturen des Gebetbuches von Chantilly noch andere Kunstwerke zu denen z. B. die Miniaturen der Heures von Turin gehören, die Madonna des Kanzler Rolin im Louvre, die Madonna des Kanonikus van der Paele in Brügge, die Madonna Rotschild und die Madonna mit dem Karthäuser in Berlin. Auch bei dem Genter Altare können wir die Mitwirkung dieses Küstlers vermuten. So wird aber das Problem der Kunst der Brüder van Eyck, wie Bouchot im nächsten Kapitel ausführt, auf einmal aus der Welt geschaft. Es existirt gar nicht. Man

wisse ja nichts über die Brüder, denn die Inschrift des Genter Altares könne eine spätere Zutat sein, gerade so, wie der Inschrift der Brügger Madonna oder des Arnolfiniporträts kein Glauben beizumessen sei. Übrigens dürften die Brüder van Eyck, wie Bouchot nach den Erscheinen seines Buches in einen Aufsatze im Bulletin de l'art Ancien et Modern (1904, Dezember) ausführte[1]), die Nachkommen des Coëne und folglich Franzosen gewesen sein, weil Coëne Eiche bedeutet und der Name der Brüder bisher falsch auf Eyck als ihren Geburtsort zurückgeführt wurde, sondern von der Eiche gedeutet werden soll. Die Niederlande haben also in dieser Zeit gar keine Bedeutung für die Geschichte der Malerei. Der neue Stil habe sich vollkommen in Frankreich entwickelt und die niederländische Malerei des 15. Jahrhunderts bedeute nur eine Abzweigung von diesem französischen Stile. So sei auch die Meinung falsch, wie in den letzten zwei Kapiteln ausgeführt wird, dass spätere französische Künstler, wie z. B. die am Hofe des König René oder die Künstler der sogenannten Schule von Loire unter niederländischem Einfluss stünden, wie bisher angenommen wurde, sondern, sie seien ebenfalls nur Abzweigungen der grossen französischen Kunst und stünden in keiner Beziehung zu den Niederlanden.

Man wäre versucht das schöne Gedicht Ronsards auf die verzweifelnde Geschichtsschreibung zu zitiren, welches einer alten Ausgabe der Schriften des Philippe de Comines vorangeschickt wurde. Man fragt sich nur voll Erstaunen, wie es möglich ist, dass in der Heimat der école de chartes und von einem Forscher, dem die Kunstgeschichte sonst manche wichtige Entdeckung zu verdanken hat, etwas ähnliches geschrieben wurde, es ist fast als ob die wissenschaftliche Nemesis auf einmal ad oculos demonstriren wollte, wohin man kommt, wenn durch Jahrzehnte nur Archivforschung und Ästhetik getrieben wird und wenn man es so lange unterlässt die Kunstwerke selbst als Quelle einer historischen wissenschaftlichen Erkenntnis zu befragen, bis man es ganz verlernte und hülflos die Messieurs les archivistes um ein petit document anflehen muss. Ein sorgenloser aufgebautes historisches Kartenhausgebäude ist mir noch nie vorgekommen. Die Prämissen, die Beweisführung, die Schlussfolgerungen alles ist da falsch. Wenn etwas mit Bestimmtheit über den Kodex 167 gesagt werden kann, so ist es das, dass dessen Miniaturen n i c h t von einem Italiener, einem Franzosen und einem Deutschen gemalt wurden. Die Handschrift weist zwei nicht drei Hände auf[2]), — die erste reicht bis fol. 8/v, die zweite bis fol. 32. Der erste Künstler, ein Illuminator von keiner grossen Bedeutung, schliesst sich enger an ältere französische Vorbilder an, der zweite ist moderner und etwas mehr von der italienischen Kunst beeinflusst, doch keineswegs darüber hinaus, was schon die vorangehende französische Malerei italienischen Vorbildern entnommen hat. So ist es ganz ausgeschlossen, dass man die von Bouchot herangezogene Nachricht auf d i e s e Handschrift beziehen könnte. Mit vielmehr Wahrscheinlichkeit liesse sich mit ihr eine andere archivalische Nachricht in Verbindung bringen, derzufolge der Herzog von Burgund, aus dessen Besitze die Bibel Nr. 167 stammt, von den Brüdern

---

[1]) Zu vergl. ist Weals Besprechung dieser Hypothese in Burlington Magazine VI. S. 913 und die daran sich knüpfende Diskussion.

[2]) Einige von den Miniaturen der zweiten Hand sind schwächer ausgeführt, doch identisch. im Stile.

Palequin und Janequin Manuel eine Bibel illuminiren liess. Bouchot weist selbst nach, dass diese Brüder aller Wahrscheinlichkeit nach die später als Maler des Gebetbuches von Chantilly genannten Pol und Henequin von Limburg gewesen sind und da auch der Stil der beiden Handschriften vollkommen sich deckt, bietet uns der Pariser Kodex im Gegenteil einen Beweis, dass die Notiz des Inventares vom Jahre 1416 richtig ist, an deren Richtigkeit zu zweifeln es übrigens auch sonst nicht die mindeste Veranlassung gibt. Was Bouchot über die Einführung des italienischen Einflusses nach dem Norden durch den so unerwartet zur Berühmtheit gelangten Jacques Coëne behauptet, erinnert weit mehr an die Berichte des von Bouchot so bekämpften Carel van Mander und Vasari, als an eine moderne wissenschaftliche Auffassung. Im 16. und 17. Jahrhundert konnte man sich mit der Meinung begnügen, dass Antonello da Messina nach den Niederlanden reiste um von dort wie der Prometheus das Feuer vom Himmel das Geheimnis einer ganz neuen Kunst nach Italien zu bringen, heute lernten wir jedoch uns nicht mit Anekdoten zu begnügen sondern nach einer vergleichenden und induktiven Methode auf Grund der Kunstwerke selbst die Fragen nach den künstlerischen Zusammenhängen zu lösen. Wer sich aber nur einigermassen mit den Werken der französischen Malerei des 14. Jahrhunderts beschäftigte und zugleich die italienische Trecentokunst kennt, kann nicht übersehen, dass der italienische Einfluss nicht erst in den letzten Jahren des Jahrhundertes beginnt und nicht auf die Marotte eines Kunstliebhabers und zufällige Lebensumstände eines einzelnen Künstler zurückgeführt werden kann, sondern ein allgemeines fast hundert Jahre dauerndes allmäliges Ausgleichen der künstlerischen Errungenschaften des Süden und des Norden gewesen ist. Und wer gewohnt ist alte Kunstwerke historisch zu betrachten und eine grössere Anzahl davon aus dem französischen späteren Mittelalter gesehen hat, wird nie auf den Gedanken verfallen können, dass dieser oder jener Meister den Naturalismus, das Porträt, die Landschaftsmalerei erfunden hat. Es ist das beinahe so, als wenn man behaupten wollte, dass dieser oder jener Gelehrte das Denken erfunden habe. Man kann wohl in keiner anderen Kunstperiode das langsame organische sich Entwickeln der naturalistischen Anschauung und Darstellung so klar sehen wie in der französischen Malerei und Plastik seit dem 12. bis zum 15. Jahrhundert. Davon dass das Gebetbuch in Chantilly und das Gebetbuch in Turin Werke desselben Meister sind, kann keine Rede sein. Sie scheinen nicht einmal derselben Schule anzugehören. Dass die Madonna in Louvre ein Werk des Jan van Eyck sei, dürfte ausser den beiden Gegnern Buochot und Weale kaum noch heute jemand bezweifeln. Geradezu grotesk ist die Behauptung, dass die Madonna des Kanonikus Paele nicht ein Werk Jans, dessen Namen sie trägt, sondern ein Werk des fabulosen Coëne sei, über den wir fast gar nichts wissen und von dem wir kein einziges Werk kennen. Wo hat man einen Beweis dafür, fragt Bouchot, dass dieses Bild von Jan sei, kann die Inschrift nicht eine Fälschung sein wie auf dem Bilde des Thomas Becket? Er irrt sich, man hat einen unzweifelhaften Beweis für die Echtheit der Inschrift, nämlich das Bild selbst und wer einen solchen Beweis nicht zu benützen weiss, hat nicht das Recht über dergleichen Fragen zu reden. Würde man darüber auch nur ein Wort verlieren, wenn jemand einen Beweis

dafür fordern würde, dass die Madonna Doni von Michelangelo und nicht vielleicht von Ascanio Condivi, dass das Rosenkranzfest von Dürer und nicht etwa von Barbari sei? So verhält es sich aber auch mit dem Genter Altare. Bouchot irrt sich, wenn er glaubt, dass unsere Kenntnis darüber, wer die Autoren dieses berühmtesten aller niederländischen Kunstwerke gewesen sind, einzig und allein auf die Inschrift des Altares zurückgeht, die »ja auch später auf den Ramen gemalt worden sein kann«. Abgesehen davon, dass Dürer am Anfang des 16. Jahrhunderts uns Jan unabhängig von der Inschrift als den Hauptmeister des Schreines bezeichnet, wird ein Teil des Inhaltes der Verse in unzweifelhafter Weise durch andere bezeichnete Bilder Jans bestätigt. Oder glaubt Bouchot, dass der vermeintliche Fälscher der Inschrift in ganz Europa herumreiste, um auf eine Anzahl von zerstreiten Werken, die von derselben Hand sind, wie die Flügel des Genter Altares, überall den Namen Jans zu fälschen. In meiner Untersuchung über die Brüder van Eyck hob ich hervor, dass die Echtheit der Genter Inschrift noch nie angezweifelt wurde, es scheint aber, dass man sich heute in der Kunstgeschichte stets auf das allerunwahrscheinlichste vorbereiten muss. Auch daran dürfte man heute kaum mehr zweifeln können, dass die Berliner Madonna als ein Werk des Petrus Kristus betrachtet werden muss. So wird uns der treffliche Coëne als der Meister von Werken geschildert, die als die künstlerische Entwicklung von zum mindesten von vier aufeinanderfolgenden künstlerischen Generationen zu betrachten sind, wohl die merkwürdigste kunstgeschichtliche Konstruktion, die je gemacht wurde. Dafür, dass der Name der Brüder von Eyck ihre Heimat bezeichnet und nicht als eine Übersetzung von Coëne aufzufassen ist, gibt es ausser anderen Gründen einen schlagenden Beweis darin, dass die Tochter Jans nach dem Tode der Eltern sich in ein Kloster in Maaseyck zurückzog, doch nicht nur deshalb, weil der Name dieser Stadt zufällig mit ihrem eigenen übereinstimmte? So sind alle die kühnen Behauptungen Bouchots reine Phantasie. Aber auch seine allgemeine Theorie ist nicht richtig. Gewiss sind in Frankreich die Vorbedingungen und Vorstufen des neuen malerischen Stiles der Brüder van Eyck zu suchen — ich selbst versuchte es ja ausführlich darzulegen — aber vollkommen falsch ist es, Jan van Eyck und seiner Schule jede Bedeutung für den Gang der Weiterentwicklung abstreiten zu wollen. Die Vorbedingungen zur Entstehung eines neuen malerischen Stiles sind in der Zeit des Auftretens Jans vorhanden, die dreihundertjährige intensive Entwicklung der französischen Kunst hat sie nach und nach geschaffen, dennoch besteht aber zwischen den letzten Werken des alten und den ersten des neuen Stiles eine ähnliche Kluft, wie zwischen den Werken vor Giotto und Giotto, wie zwischen den Werken vor Michelangelo und Michelangelo, vor Tizian und Tizian, eine Kluft, die durch das Wirken eines genial begabten Meisters ausgefüllt werden muss; dass aber dieser gottbegnadete Genius Jan van Eyck gewesen ist, müssen wir solange annehmen, solange uns nicht Werke eines älteren Meisters vorgeführt werden können, in welchen die Errungenschaften und Vorzüge der Bilder Jans bereits vorhanden wären. Wo sind aber diese Bilder, man nenne uns nur eines davon? Nun irrt sich jedoch Bouchot abermals mit der Annahme, dass die französischen und niederländischen Schulen des 15. Jahrhunderts von einander unabhängig aus

einer älteren gemeinsamen Überlieferung geflossen sind. Wie Giotto oder Michelangelo verlieh auch Jan van Eyck seinen Werken Merkmale, die in keiner Weise in der älteren Kunst zu belegen sind, die wir als die eigentlichste Signatur seiner grossen künstlerischen Individualität betrachten müssen und jeder, wer nicht vergessen hat neben Variationen auf dokumentarische Nachrichten sich auch die Kunstwerke selbst mit vergleichendem Auge anzusehen, wird dieselben Züge in epigonenhafter Nachahmung bei allen Bildern finden, die nach Jan van Eyck in den Niederlanden oder in Frankreich bis an die Rhone (und nach Spanien) hinunter entstanden sind, was ein unwiderlegbarer Beweis dafür ist, dass wie in Italien hundert Jahre früher im Norden zu Beginn des 15. Jahrhunderts ein grosser Künstler kam, welcher die ganzen künstlerischen Errungenschaften der vorangehenden Kunst zusammenfasste um ihnen in dem Brennpunkte seiner Genialität die für die nächsten Generationen entscheidende Form zu verleihen. Dieser Künstler war aber Jan van Eyck.

Es muss gleich hervorgehoben werden, dass in Frankreich selbst bereits gegen die sonderbaren Hypothesen Bouchots ein Protest erhoben wurde. In einer „Les origines de la peinture Française“ benannten Abhandlung in den Les Arts veröffentlichte L. Dimier eine kurze Geschichte der französisehen Malerei bis Franz I., welche sich ohne ihn zu nennen gegen Bouchot wendet[1]). Man fällt da aus dem Regen in die Traufe. Dimier meint von einer wahren Malerei könne in Frankreich nicht vor der Regierung Philipp des Schönen gesprochen werden. Alles was vorangehe, so z. B. die Zeichnungen Villards de Honnecourt, die Miniaturen der Handschriften des hl. Ludwig wären barbarische Werke einer trivialen Routin. Tous ces objets n'ont de prix que celui de la matière, parfois chère, ce que l'art y'joint, n'est que les derniers effets des traditions lointains et momifiées de Rome, que nous nommons style byzantin. Eine Wandlung vollzöge sich erst im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts, indem in jener Zeit französische Künstler den Stil Giottos und der Sienesen und hiemit wieder die Antike kennen lernten. Sie hätten jedoch damals die ganzen Vorzüge der italienischen Kunst noch nicht verstehen können. L'italianisme y perce, mais sans profit. Es sei zu bedauern, dass Worte des Lobes über so barbarische Arbeiten wie z. B. Porträt Johann des Guten gesagt wurden. Das einzige was man in Frankreich verstanden habe, war die Miniaturmalerei, die nach und nach unter italienischem Einfluss zur grösseren Blüte gelangte, bis mit dem Tode des Herzogs von Berry ihre Entwicklung abgebrochen wurde. Die Werke, welche im 14. Jahrhundert in Frankreich von Niederländern ausgeführt wurden, seien nicht zu der französischen Malerei zu zählen, wie man ja auch nicht die Werke des Jan van Eyck dazu zu zählen pflege. Jan van Eyck sei der Erfinder einer neuen Malerei, aber das bedeutet nichts für Frankreich, denn auch im 15. Jahrhundert kann von einer französischen Schule, von einer französischen Malerei nicht gesprochen werden. Das sehe man am besten bei Fouquet, welcher nur in der Büchermalerei etwas gutes geleistet hat. Die wahre Malerei begünne in Frankreich erst mit den Italienern am Hofe Franz I., die für die „pères et la source de l'école française“ erklärt werden. Man wäre beinahe versucht zu glauben, dass ein verschlafener Setzer da einen irgendwo

---

[1]) 1905.

in einer Redaktionslade vergessenen über ein halbes Jahrhundert alten Aufsatz irrtümlicherweise der Druckerpresse anvertraute, doch dem ist nicht so und wir stehen vor der köstlichen Tatsache, dass von zwei angesehenen französischen Forschern der eine alles, was an bedeutenden Gemälden bis zur Mitte des 15. Jahrhundert in Frankreich und den Niederlanden geschaffen wurde für national-französisch hält, der andere dagegen die Existenz einer französischen malerischen Schule bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts rundweg ableugnet. Es ist nicht schwer den Ursprung dieses Widerspruches zu finden. Er liegt in der Unkenntnis der Monumente und in der Unkenntnis der allgemeinen Entwicklung der Kunst. Die beiden Kunstgelehrten gelangten zu solchen haarstreubenden Anschauungen, weil ihre Aufstellungen nicht auf einer systematischen mühseligen Durcharbeitung des ganzen einschlägigen Materials beruhen, sondern durch einige zufällig in einer Ausstellung vereinigte Werke veranlasst wurden, die nicht nur das Material auch nur annähernd oder in einer bestimmten Richtung nicht erschöpfen sondern auch das umstrittene Problem nur teilweise berühren. Es ist das beiläufig so, wie wenn man auf Grund einer Sammlung von mittelalterlichen Dramen die Geschichte der französischen Literatur des Mittelalters und der Renaissance erschliessen wollte. Weil man in Brügge die niederländischen Meister des 15. Jahrhunderts vereinigte, wollten die französischen Forscher wie kleine Kinder auch ihre »Primitiven« haben, ohne zu bedenken, dass das Problem der Entwicklung und Bedeutung der französischen Kunst ein ganz anderes ist, als jenes der Schulen von Gent, Brügge, Brüssel, Loeven etc. Es ist zweifellos, dass es in Frankreich, wie in den Niederlanden, Deutschland und in Italien auch lokale malerische Schulen im 15. Jahrhundert gegeben hat, über die man, wenn man sich mit ihnen eine längere Zeit beschäftigen wird, noch mancherlei wird feststellen können; doch ebenso zweifellos ist es, dass diesen Schulen keine auch nur annähernd analoge allgemeine Bedeutung beizumessen ist, wie den gleichzeitigen Kunstzentren in Italien oder in den Niederlanden. Wie wäre es möglich gewesen, dass diese autochtone Malerei auf einmal, über die Nacht könnte man sagen durch den reinen Italianismus ersetzt wurde und bei der weiteren Entwicklung der französischen Kunst sich in keiner Weise geltend machte, wie es in den Niederlanden trotz der allerstärksten italienischen Beeinflussung doch immer der Fall gewesen ist! Es war kein Zufall, dass die Geschichte der Malerei in Frankreich keinen Vasari und Carel van Mander gefunden hat. Diese Schriftsteller schreiben die Geschichte der Malerei in ihrer Heimat vom Gesichtspunkte der Kunst *ihrer* Zeit und in Italien und den Niederlanden war es möglich, doch schlechtweg ausgeschlossen war es für die Zeitgenossen noch deutlicher als für uns irgendwelchen pragmatischen Zusammenhang etwa zwischen Poussin und einem der französischen Meister des 15. Jahrhunderts herzustellen. *Darin* hat Dimier gewiss recht. Doch eine ganz andere Perspektive eröffnet sich, wenn man die Geschichte der französischen Kunst im Mittelalter *nicht* vom Standpunkte der humanistischen Schriftsteller des 16. und 17. Jahrhunderts betrachtet, sondern sie in ihrer grossen weltgeschichtlichen Bedeutung zu verstehen lernt, die ebensowenig durch einige Bilder und feststellbare lokale Malschulen erschöpft werden kann, wie die Geschichte der barocken Kultur und Kunst. In der Einleitung zu den

Aufsätzen, welche Lafenestre in der Gazette des Beaux Arts[1]) und separat über die Ausstellung veröffentlichte und über die nichts weiter zu bemerken ist, weil sie nur das wiederholen, was man schon früher wusste, findet man eine rührende Invokation der Gerechtigkeit, welche endlich der französischen mittelalterlichen Kunst zuteil werden soll. Abgesehen davon, dass es geschmacklos ist, Fragen der Wissenschaft von diesem Standpunkte zu betrachten, und abgesehen davon, dass eine solche „Rettung“ wohl nur in Frankreich heute noch notwendig sein dürfte, konnte man sich kaum etwas zu diesem Zwecke ungeeigneteres ausdenken als eine Ausstellung von Tafelbildern, die nur ein Accidenz in dem grossen französischen Kunstschaffen seit dem 12. bis zum 15. Jahrhundert gewesen sind und an welchen man die Neugestaltung der ganzen christlichen Kunst, die sich damals in Frankreich vollzogen hat nur als einen mittelbaren Niederschlag erkennen kann, und einige Miniaturkodizes, die Forscher, welchen der immense Reichtum an Denkmälern dieser Art unbekannt ist, zu Versuchen verleiten, aus diesen wenigen Beispielen und den parallel laufenden archivalischen Nachrichten bestimmte Künstler und Ateliers zusammenzukombiniren. Wollte man der Bedeutung der französischen Kunst des Mittelalters gerecht werden, müsste man, was allerdings nicht von einem Komité in zwei Jahren gemacht werden kann, einen Korpus der Skulpturenschätze und Glasmalereien der grossen französischen Kathedralen, ein kritisches und systematisches Verzeichnis aller französischen illustrirten Handschriften dieser Periode, eine Publikation der so zahlreichen Überreste der französischen Tapisserien, die die verlorenen monumentalen Malereien ersetzen, in Angriff nehmen, was zu den wichtigsten Aufgaben gehört, die die Erforschung der Geschichte der Kunst heute zu bewältigen hat. Ich glaube auch Bouchot und Dimier würden dann bald einsehen, dass es sich um ganz andere Dinge handelt, als darum, einige Bilder, die bisher für niederländisch gehalten wurden, für französisch zu erklären, die wenigen erhaltenen Tafelbilder mit einem von den Hunderten in Urkunden erwähnten Künstlernamen in Zusammenhang zu bringen und darüber zu streiten, ob die gotischen Gemälde die wahre Malerei sind oder nicht sind. Sie würden bald einsehen, dass die Entwicklung der Kunst in Frankreich seit der Mitte des 12. bis zum Ende des 14. Jahrhunderts einen der wichtigsten Einschnitte in der Geschichte der Kunst überhaupt bildet, weil in dem beispiellosen Kunstbetriebe dieser Zeit ein neuer von der Antike unabhängiger Stil geschaffen wurde und weil nicht erst am Schlusse dieser Periode und von den immerhin relativ wenigen Hofkünstlern, sondern in den unzähligen Statuen und Gemälden die zu dem Schmuck der grossen Dome, in den unzähligen Illustrationen u. s. w. nach und nach die Kunst ein neues Verhältnis zur Natur gewonnen hat, welches der Ausgangspunkt der Weiterentwicklung der Kunst in der ganzen Welt geworden ist. In diesem Sinne beruht die Trecentokunst der Italiener auf der Entwicklung der Kunst in Frankreich ebenso, wie die Kunst Pisanellos und des Jan van Eyck. Die grosse französische Kunst des Mittelalters verliert aber vollkommen ihre Bedeutung in dem Zeitpunkte, wo sie zu einem Entwicklungsstadium gelangte, welches mit

[1]) 1904.

ihren Zielen und Vorbedingungen nicht mehr vereinbar gewesen ist. In einer Zeit, in welcher die Malerei und Skulptur auf Grund des immer sich steigernden Erfordernisses der Naturwahrheit so weit gelangte, dass jedes Detail im Bilde oder an der Statue nach der Wirklichkeit studirt werden musste, konnte nicht mehr die Führung eine Kunst haben, die grosse Dome mit zahllosen Skulpturen, Paläste mit unzähligen Tapisserien, Kodizes mit Hunderten von Illustrationen zu schmücken hatte. Wenn auch durch politischen und wirtschaftlichen Niedergang eingeschränkt, so dauert doch der alte gotische Kunstbetrieb auch noch im 15. Jahrhundert in Frankreich fort, noch immer werden z. B. in Reims zum Schmucke der Kathedrale Statuen aufgestellt und Fouquet malt noch immer Miniaturen, doch der Fortschritt vollzog sich in dieser Periode nicht mehr in Frankreich, sondern in den niederländischen, deutschen und italienischen Lokalschulen, in welchen die Einschränkung der gestellten Aufgaben, jenes intensive Naturstudium ermöglichte, welches dieser Periode eigentümlich gewesen ist. Vollzieht sich nicht ein ähnlicher Prozess seit Beginn des vorigen Jahrhundertes? Noch immer wird barock gebaut, grosse barocken Dekorationen geschaffen, aber die Kunst unserer Zeit ist nicht darin zu finden, sondern in den Naturstudien unserer Maler und Bildhauer und wie Frankreich das Heimatland des gotischen, so spielt Italien das Heimatland des barocken Stiles, obwohl die moderne Kunst auf ihm beruht, bei diesem Auflösungsprozesse fast gar keine Rolle mehr. Es hat sich in Frankreich an Gemälden des 15. Jahrhunderts wenig erhalten, weil man bereits im 16. Jahrhundert im Banne neuer Kunstideale kein Gewicht auf sie legte, sie waren schon damals antiquirt, schon damals membra disjecta, die uns nur über fremde Errungenschaften Bericht geben, die an und für sich interessant und lehrreich sein können, die aber nie zu einer ähnlichen pragmatischen für die Weiterentwicklung der Kunst massgebenden Kontinuität vereinigt werden können, wie die Werke der gleichzeitigen Malerei in Italien oder in den Niederlanden. Es mussten drei Jahrhunderte vergehen, bis Frankreich wieder eine der führenden Stellen in der Geschichte der Malerei eingenommen hat. So war aber auch in dieser Richtung die Ausstellung ein Missverständnis und die entsprechenden Theorien nichts als Luftschlösser.

Man wäre ungerecht, wollte man die ganze französische Kunstforschung nach den fantastischen Aufstellungen Bouchots und Dimiers beurteilen. So warnen Lafenestre in den bereits genannten Aufsätzen und Durrieu in einer Reihe von Abhandlungen, die er über die Ausstellung in der Revue de l'art ancien et moderne veröffentlichte[1]), ausdrücklich von allzuweit gehenden Folgerungen. Freilich ist Durrieu selbst, der sich durch seine Publikationen der Turiner Handschrift und des Gebetbuches von Chantilly so grosse Verdienste erworben hat, wenn auch nicht in den allgemeinen Theorien, so doch in seinen Zuschreibungen wenig kritisch. Wo gibt es auch nur eine Spur eines Beweises, dass die Verkündigung in Aix als école de Bourges bezeichnet werden kann? Die Decke im Hotel des Jacques Coëre hat mit der Aixer Tafel nicht die mindeste Ähnlichkeit. Ebensowenig gibt es einen ausreichenden Beweis dafür, dass die Miniaturen

[1]) 1904.

des Livre des Merweilles von Jacques Coëne, oder die Miniaturen des Jagdbuches des Gaston Phoebus von Haincelin de Hagenau gemalt wurden. Gerade bei Miniaturen, von denen sich doch so viele erhalten haben, sollte man mit solchen approximativen Zuschreibungen vorsichtig sein, solange das gesamte Material nicht durchforscht wurde. Mustergültig sind die Ausstellungsberichte von Paul Vitry, in welchen nicht substratlose Fantastereien, sondern Fragen, zu deren Erörterung die Ausstellung tatsächlich neues Material lieferte, mit grosser Umsicht und scharfer Kritik besprochen werden. Aus diesen Aufsätzen kann man ersehen, in welcher Richtung und in welchem Ausmasse die Ausstellung wirklich fördernd eingegriffen hat[1]). Auch in dem geistvollen Referate Volls in der Beilage der Münchner Allgemeinen Zeitung[2]) kann man darüber Belehrung finden. Der grösste Nutzen, den die Ausstellung brachte, bestand wie immer bei ähnlichen Veranstaltungen, darin, dass man einige Hauptwerke der französischen Malerei gut und bequem sehen konnte, wie z. B. die Bilder Froments von Avignon, Charontons und des Maître de Moulins und dass durch unmittelbaren Vergleich der sonst zerstreuten Werke einzelner Meister manche Bestimmungsfragen gelöst werden konnten. So konnte z. B. festgestellt werden, das Fouquets Madonna im Antwerpener Museum und das Bildnis des Estienne Chevalier in Berlin wirklich zusammengehören, was manchmal angezweifelt wurde, dass das Bildnis eines jungen Mannes in der Sammlung des Grafen Vlczek und wahrscheinlich auch das herrliche Porträt der Gallerie Liechtenstein aus der Liste der Werke Fouquets gestrichen werden müssen und dass auch das Verzeichnis der Miniaturen, welche diesen Künstler zugeschrieben werden, einer Revision bedarf. Auch einzelne neue Bilder tauchten auf, oder sind allgemeiner bekannt geworden, wie z. B. die merkwürdige Pietà aus Villeneuve bei Avignon, wenn auch gerade in dieser Beziehung die Erwartungen recht enttäuscht wurden. Man scheint auch nicht gerade besonders eifrig Umschau gehalten zu haben, wie man aus der heiteren Entdeckung eines angeblich verschollenen Bildes Charontons schliessen kann, die im Laufe der Ausstellung gemacht wurde. Es gibt eine Lithographie nach diesem Bilde, welche von Bouchot in der Gazette des Beaux Arts veröffentlicht wurde in der Hoffnung auf diese Weise etwas über das verschollene Original zu erfahren. Diese Hoffnung sollte nicht getäuscht werden, denn das Original befindet sich in Chantilly. So hat die Ausstellung auch keinesfalls selbst in dem engen Ramen der Tafelmalerei dem tatsächlichen Besitze an Werken der französischen Malerei des 14. und 15. Jahrhundertes in Privatbesitz und besonders in Kirchen und Museen auch nur beiläufig entsprochen. So gibt es z. B. um nur ein Beispiel anzuführen Bilder, die wichtige Aufschlüsse über die provençalische Malerei des 15. Jahrhunderts gewähren, in Sta Marta in Tarascon, in St. Sifrein in Carpentras, in der Kirche von St. Remy und man wird wiederum an Ort und Stelle den einzelnen Fragen nachgehen müssen, aber immerhin dürfte die Pariser Ausstellung, und die durch sie veranlasste Literatur bewirkt haben, wie

---

[1]) Im Burlington Magazin 1904, in Les Arts 1904 und in der Zeitschrift für bildende Kunst 1904.

[2]) 1904. Nr. 188, 189.

mit Recht von Voll hervorgehoben wurde, dass Sammler und Museumsvorstände auf Bilder französischer Provenienz aufmerksam gemacht wurden, die man früher vielfach den niederländischen oder auch italienischen Schulen zugewiesen hat, weil man nicht wusste, was man mit ihnen anfangen soll. Sehr treffend sind Vitrys Bemerkungen über die spätmittelalterliche Kunst in Frankreich und ausgezeichnet ist Volls Charakteristik der französischen Malerei des Quattrocento. Von anderen Berichten über die Ausstellung besitzen noch die von Roger E. Fry im Burlington Magazin[1]) und von Hymans in Onze Kunst[2]) selbständigen Wert. Die Aufsätze Fry's enthalten einige anregende Vergleiche zwischen französischen und italienischen Kunstwerken des 15. Jahrhunderts. Hymans zweifelt vielfach die offiziellen Ausstellungszuschreibungen zu Gunsten der älteren Zuschreibungen an. Hulins Abhandlung über die Ausstellung konnte ich leider in Wien nicht bekommen.

Wien. Max Dvořák.

---

[1]) 1904. S. 33 ff.
[2]) 1904. S. 297 ff.

Kunstgeschichtliche Anzeigen.

Beiblatt der „Mittheilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung"

Redigirt von **Franz Wickhoff.**

Jahrgang 1905. Nr. 4.

Otto von Falke, Meister Nikolaus von Verdun und der Dreikönigenschrein im Kölner Domschatz (Zeitschrift für Christliche Kunst 1905, Nr. 6, p. 162—182 mit 6 Abb. und einer Tafel, gr. 8°).

Das ist eine Arbeit von fundamentaler Bedeutung. Der Autor weist mit historischen und stilkritischen Gründen, die keinen Zweifel mehr zulassen, nach, dass der Schrein der heiligen Drei Könige in Köln mit seinen plastischen Silberfiguren, die zu den grossartigsten Schöpfungen des Mittelalters gehören, zwischen 1181 und 1200 von Nikolaus von Verdun gemacht wurde, der vorher den bekannten Emailaltaraufsatz in Klosterneuburg in Niederösterreich, später den silbernen Marienschrein in Tournay schuf. Das ist eine der wichtigsten Tatsachen für die Verbreitung von Stilformen vor der Verbreitung der Gothik, eine neuerliche Aufforderung im Mittelalter der Entwicklung der Lokalschulen gegenüber der Universalität der Stilentwicklung nicht zu viel Gewicht zuzuschreiben, kurzum eine Entdeckung, die nach allen Seiten hin Anregung verbreitet und zur Neuaufnahme vieler Probleme anregt.

Wien. Franz Wickhoff.

Jos. Ant. Endres, Das St. Jakobsportal in Regensburg und Honorius Augustodunensis. Kempten, 1903.

Hugo Kehrer, Die „Heiligen drei Könige" in der Legende und in der deutschen bildenden Kunst bis Albrecht Dürer. Strassburg, 1904 8° SS. 132.

Seit sich die wissenschaftliche Forschung ikonographischen Problemen zugewandt hat, bildet der Skulpturenschmuck der St. Jakobskirche in Regensburg eine wahre Crux für die Interpreten. Während Lübke oder Dohme an der Deutungsmöglichkeit dieser Rätsel verzweifelten und von

»unklarer Phantastik« oder von einem »tollen Spiel der Einbildungskraft« sprachen, hat gerade die Schwierigkeit des Unternehmens immer von neuem andere Forscher gereizt. So kommt es, dass sich die Deutungsversuche in den verschiedensten Richtungen bewegten, und dass die altehrwürdigen Skulpturen nahezu alle ikonographischen Interpretationsmoden mitmachen mussten. Auf die verschwommenen Interpretationen, die sich ihre Elemente aus Mythen und Sagen aller Völker zurechtlegten, folgt die Deutung, die nur den altgermanischen Mythos heranzog; später beschränken sich die Forscher auf das christliche Glaubensgebiet und gelangen zur richtigen Erklärung vieler Einzelheiten; die rationalistische Reaktion gegen die ikonographische Richtung, die überall tiefsinnige Bedeutung und geheime Beziehungen hineindeutete, kam ebenfalls beim St. Jakobsportal zu Worte; so hat Riehl die Skulpturen mit den Drolerien des Buchornaments in Verbindung gebracht und sie wenigstens z. T. für den Ausdruck freiwaltender künstlerischer Phantasie gehalten. Dagegen hat sich Goldschmidt ausgesprochen und in seinem »Albanipsalter« seine Erklärung der Portalskupturen niedergelegt. Ich habe die früheren Deutungsversuche, die E. im ersten Abschnitt seines Buches in knapper Darlegung bespricht, erwähnt, weil sie — wie mir scheint — eine gesetzmässige Entwicklung zeigen. Jenen ersten phantastischen Interpretationen gegenüber bedeutete die Beschränkung auf den christlichen Gedankenkreis gewiss einen Fortschritt; aber die Deutungen innerhalb dieses ausgedehnten Gebietes sind fast ebenso willkürlich wie die früheren, die bei der heidnischen Mythologie Entlehnungen machten. Dieser Systemlosigkeit tritt Goldschmidt entgegen, indem er seinen Deutungsversuch völlig auf die Psalmen aufbaut. Wenn E. sich mit dieser Interpretation, die er einheitlich und geistreich nennt, nicht zufrieden gibt, sondern mit Verwendung mancher ihrer Hauptelemente an ihr weiter baut, so bedeutet das, dass die Ikonographie indessen einen Schritt weiter gekommen ist und versucht, der Lösung ihrer Probleme auf einem neuen Wege näherzurücken. Dieses Neue ist die Erkenntnis, dass das Verhältnis von Kunstwerk und Schriftdenkmal ein ganz anderes ist, als man es zuletzt meist auffasste; diese Schriftquellen können nämlich nicht als Vorlagen für das Kunstwerk angesehen werden, sondern als Quellen, aus denen wir Erkenntnis schöpfen sollen (siehe Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes 1902, an vielen Stellen, besonders 383). Wir werden in vielen Fällen darauf verzichten müssen, alle Einzelheiten erklären zu wollen, aber wir werden dazu gelangen können, vieles zu begreifen. Eine extensive Bewältigung des ungeheuren Stoffes mag grossem Fleisse möglich sein, seine intensive Durchdringung scheint uns versagt zu bleiben. Haben doch die Künstler aus demselben lebendigen Strom geschöpft, dessen Spuren wir in den Werken der kirchlichen Schriftsteller finden. Wo nicht direkt Übereinstimmendes in Bild und Wort überliefert ist, — und es ist das oft genug der Fall — werden wir immer darauf angewiesen sein, aus unserer Erkenntnis des Zeitgeistes heraus zum Verständnis des Kunstwerkes zu gelangen. Ein Erfolg ist dann möglich, wenn wir der Hauptschwierigkeit Herr werden; diese nämlich ist die fundamentale Verschiedenheit der Interpretation, die unsere Zeit und etwa das 12. Jahrhundert an dasselbe Schriftwerk anwenden. Ein gutes Beispiel für das auf diesem Weg Erreichbare ist E.'s Buch über St. Jakob. Die

Hauptfiguren des Portalschmucks waren schon von Goldschmidt als Sponsus und Sponsa bezeichnet worden; um aus diesem richtigen Gedanken aber die vollen Schlüsse ziehen zu können, musste tief in die bedeutungsreiche und tiefsinnige Gedankenwelt eingedrungen werden, die das 12. Jahrhundert in das Lied der Lieder hineingeheimnisste. Unsere heutige Auffassung des Canticus bringt uns dem Verständnis um keinen Schritt näher. E. zeigt zunächst die zentrale Stellung, die das Hohe Lied in den Vorstellungen des christlichen Mittelalters einnahm, und wie es — besonders im Kommentar des Honorius — einer Fülle von Auslegungen sich bequemte, die weit über die Auffassung von Sponsus und Sponsa als Christus und die Kirche, bezw. Christus und Maria hinausging. Indem E. den Honorius — in sehr scharfsinniger und wie mir scheint, überzeugender Weise — mit dem Schottenkloster in Regensburg in Verbindung bringt, verbreitet er nicht nur lang erwünschtes Licht über den grossen Unbekannten des Mittelalters, sondern er erwirbt sich auch die Berechtigung, die Deutungen der Details an St. Jakob lediglich in den Schriften des Honorius zu suchen. Glücklicherweise hat E. der Versuchung widerstanden, die Deutung des Portals dem Hohen-Lied-Kommentar abringen zu wollen; dadurch zeigt er sich von der unfruchtbaren Programmsucherei frei, die eine Zeitlang in der Ikonographie ihr Unwesen getrieben hat. (Siehe z. B. Male's Deutung des Portals von Laon. L'Art Religieux p. 53 ff. 199 und 494). Wenn etwa Honorius zu wiederholtenmalen auf denselben Gegenstand zurückkommt, so findet er immer neue Bilder, neue verborgene Beziehungen; wären wir zur Deutung der einen Stelle auf die andere angewiesen, so hätten wir auch hier eine Reihe von Rätseln vor uns. Dasselbe Recht müssen wir auch dem bildenden Künstler einräumen; denn gerade der Umstand, dass Honorius ein Repräsentant der herrschenden Durchschnittsbildung ist, hat seinerzeit Springer und seit ihm so viele andere veranlasst, ihn bei schwer lösbaren ikonographischen Fragen in solchem Ausmass zurate zu ziehen.

So macht sich in dem ganzen Buch ein weiterer Blick bemerkbar, als ihn derartige Untersuchungen zumeist zeigen; aber wir kommen nicht nur im Ganzen der Grundidee des Portalschmuckes näher, sondern viele Einzelheiten werden uns nun verständlich. Besonders glücklich scheint mir in dieser Hinsicht die Erklärung der von Goldschmidt als Sirene gedeuteten Mandragora (p. 64) oder des sich umarmenden Paares (p. 48, Goldschmidt vanitas) zu sein. Bei anderen wird sich wahrscheinlich eine Ergänzung oder neuerliche Diskussion nötig erweisen, ehe von einer befriedigenden Lösung aller Rätsel gesprochen werden kann; dies gilt z. B. von der »Filia Babylonis« an der linken Seite des Portals (p. 65 f.). Hier scheint E. mit seiner eigenen Deutung nicht gänzlich zufrieden zu sein; denn schlankweg anzunehmen, dass die Sirene ein Symbol des Heidentums sei, und dass diese Zusammenstellung kirchlicher und heidnischer Literatur eine bestimmte Stellungnahme, ein Bekenntnis bedeute, trägt doch allzusehr den Charakter eines Notbehelfs an sich. Auch die reichliche Heranziehung des Physiologus wird vielleicht Goldschmidt's Deutung der Schlange mit der Kugel (Albanipsalter p. 84), die ja gar wohl auch im Rahmen von E.'s Interpretation Platz fände, nicht ganz verdrängen können. Bei solchen Details, wo es sich um die Erklärung, bezw. Wahrnehmung so

subtiler Vorgänge handelt, macht sich ein kleiner Mangel des Buches sehr fühlbar; das Portal, dessen komplizirter Skulpturenschmuck gedeutet werden soll, ist nur in einer einzigen Lichtdrucktafel abgebildet, die gar keine Einzelheiten erkennen lässt; die Beigabe mehrerer Abbildungen von Details, hätte es dem Leser leichter gemacht, dem Verfasser bei seinen wertvollen Untersuchungen zu folgen.

In dem bis jetzt besprochenen Buche ist also der Versuch gemacht, eine einzelne ikonographische Frage aus der Gedankenwelt ihrer Entstehungszeit heraus zu erklären; das Ikonographische ist das X, die zeitgenössische Kultur das bekannte Gebiet, von dem aus ins Unbekannte eingedrungen werden kann. Umgekehrt ist das Verfahren, wenn ein ikonographisches Sujet in seiner Entwicklung verfolgt wird und an seinem Werden und Wandeln grössere Gesetze nachgewiesen werden sollen. In einem solchen Fall kann die Ikonographie zu einem wichtigen Hilfsfaktor für die Datirung der Kunstwerke werden und an den Wandlungen des Einzelmotivs zeigen, dass seine kulturellen und geistigen Grundlagen gewisse Änderungen durchgemacht haben. Für die Darstellung der Kreuzigung oder der Taufe Christi u. a. sind solche Untersuchungen mit mehr oder weniger Erfolg angestellt worden. Kehrer hat zum Thema einer derartigen Studie die »drei Könige« gewählt. Allerdings kann es fraglich erscheinen, ob gerade diese Darstellung charakteristisch genug ist und ob nicht Mühe an eine Untersuchung verschwendet wird, die kein Resultat ergeben kann; denn es scheint hier nur ein Durchschnitt durch die Kunstentwicklung gegeben zu werden, wie deren zahllose möglich sind. Der ikonographische Teil enthält nichts als eine — beiweitem nicht vollständige — Zusammenstellung des Materials, soweit es in leicht zugänglichen Publikationen vorliegt, wobei wahllos an die einzelnen Darstellungen zugehörige oder unzugehörige Bemerkungen geknüpft sind. Ein Versuch, die Entwicklung der Komposition zu schildern, ist nicht gemacht, denn die allgemeinen Betrachtungen, die den einzelnen Abschnitten vorausgeschickt sind, enthalten nur eine Charakterisirung der betreffenden Epoche im Allgemeinen. Wenn K. (p. 57) die Kompositionen des 14. Jahrhunderts folgendermassen charakterisirt: »Das Aus- und Einspringen der Linien, das mächtige Ringen nach einer neuen Form, das Streben nach gesteigerter Kraft des Ausdruckes, Bewegung und wieder Bewegung, das sind die Kriterien der neuen Phase«, so sind das doch nur Züge, die die Epoche im allgemeinen kennzeichnen, wenn es auch zweifelhaft sein mag, ob man so rein subjektive Faktoren als Kriterien einer Periode verwenden kann. Oder wenn es p. 112 heisst: »Die Anbetungskompositionen bis gegen Mitte des 14. Jahrhunderts lassen in der Bekleidungsart der einzelnen Personen den römischen Ursprung erkennen«, so ist das eine für die ganze Periode charakteristische Eigenschaft, an der natürlich auch unsere Komposition teilhaben muss. Wo selbständige Ansätze zu einer Darstellung der Entwicklung vorhanden sind, sind sie in der Regel falsch und stehen mit K.'s eigener Zusammenstellung in Widerspruch. So z. B. wenn er (p. 50) sagt: »Jetzt erst fängt man an, den Akzent auf die Worte der Schrift zu legen: und fielen nieder und beteten es an . . . Der greise König ruht von dem 13. Jahrhundert an fast ausnahmslos auf einem oder auf beiden Knieen«; so musste er doch ein Wort der Erklärung dafür verlauten lassen, dass er auf p. 49 ein Anti-

phonar von 1064 nennt, in dem der älteste König vor der Madonna auf dem linken Knie ruht. (Die Erklärung hätte davon ausgehen müssen, dass die Datirung 1064 falsch ist, und dass schon Janitschek in seinem leicht zugänglichen Buch »Geschichte der deutschen Malerei« (p. 102) das Antiphonar ins 3. oder 4. Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts gesetzt hat.) Das Kapitel über das 15. Jahrhundert fängt K. mit einer umständlichen Beschreibung der Anbetung Rogiers van der Weyden in München an, um die Voraussetzungen, die die Umwandlung der Komposition bedingen, nicht darlegen zu müssen. Denn, dass es erforderlich wäre, auf diese historischen Voraussetzungen einzugehen, sieht K. ja ein; aber (p. 67) »diese scheinen unfassbar zu sein, so gross ist der Inhalt und so reich ist ihre Geschichte. Sie lassen sich jedoch in dem einen Namen Rogier van der Weyden zusammenfassen etc.« Wir sind bereit, auch auf diese Methode einzugehen und vermuten, dass K. den Einfluss dieser Komposition auf die deutschen Künstler im Einzelnen nachweisen wird. Aber nichts davon. Die trockene Aufzählung von Bildern geht nach dem eingeschobenen »poetischen« Kapitel munter weiter. Es werden Kompositionen aus der Zeit vor Rogier genannt, die seine wesentlichen Züge aufweisen, und Bilder aus jüngerer Zeit, bei denen sie fehlen. Unter diesen Umständen tut K. wohl am besten, auf die »enge und vertraute Fühlung« der deutschen Künstler mit dem Rogier'schen Bilde nur selten zurückzukommen. Geschieht es aber, dann gibt er Beobachtungen zum besten wie (p. 89): »In der Tracht des links von ihm knieenden Alten macht sich der flandrische Einfluss bemerkbar« oder (p. 84): »Die Madonna sitzt rechts in einem Stalle, halb befangen und vor Demut die Augen gesenkt. Das ist eine Erinnerung an den Rogierschen Kopftypus«. Auch sonst kommen seltsame Sätze in den überflüssig weitschweifigen Bilderbeschreibungen vor; was bedeutet z. B. ein Satz wie: »Wer erkennt in ihm nicht Jan van Eycks »Mann mit den Nelken«« (p. 76)? Soll hier behauptet werden, dass der Künster Jan van Eyck's Bild kopirt habe? Oder der Satz über Hans Pleydenwurff: »Es ist eine grosse Erzählung, die der Franke gibt; seine Phantasie hat sich zu deutlichen Vorstellungen emporgeschwungen« (p. 86 f.)? Deutliche Vorstellungen sind doch die Vorbedingung jeder künstlerischen Wiedergabe.

Aber auch die Zusammenbringung des Materials ist für das 15. Jahrhundert viel zu mangelhaft, um dem Buche K.'s auch nur den Wert einer Vorarbeit zur ikonographischen Behandlung seines Themas zu verschaffen. Es sind nur die in der landläufigsten Literatur beschriebenen Tafelbilder zusammengestellt; der Plastik sind wenige Seiten gewidmet. Von Miniaturen kennt K. so gut wie nichts; und von Holzschnitt und Kupferstich ist hier, wo es sich um Übertragung und Weiterbildung einer Komposition im 15. Jahrhundert handelt, überhaupt nicht Notiz genommen. (Dieser Mangel war um so leichter zu vermeiden, als z. B. Schreiber in seinem »Manuel« und in seiner Biblia pauperum, (Heitz 1903) als einheitliches Beispiel aus Blockbüchern und Bilderhandschriften der Armenbibel gerade die Anbetung der Könige gewählt hat und die Besprechung des Bildes in Sigmaringen (p. 77), das sich an den Schongauer'schen Stich anlehnt, K. ja auf der Bedeutung der reproduzirenden Künste aufmerksam machen musste).

Im V. Kapitel wird alles noch einmal erzählt; die wichtige Frage wird vom Standpunkt des Schauplatzes, der Hauptpersonen, des Sternes nochmals beleuchtet. Die Sätze, die in den früheren Kapiteln die einleitenden Erörterungen bildeten, sind jetzt nach einem andern System zusammengestellt und füllen so noch einige Seiten (vgl. p. 50 und 104 etc.). Aber auch Neues kommt hinzu. So (p. 108): »Zu Hohem und Höchstem hat sich die deutsche Kunst im 15. Jahrhundert noch nicht emporgerungen. Wäre es nicht ein Neues gewesen, die tiefsinnige Idee der Legende dadurch zum künstlerischen Ausdrucke zu bringen: die Madonna in feierlich wallendem Mantel, das geliebte Kind in den Armen, von jubelnden Engelchören begleitet, vom Himmel herabschweben zu lassen zu dem auf sehnsuchtsvoller Erde knieenden »hl. drei Königen« von Andacht und stummer Anbetung erfüllt?« Gewinnen wir hier wenigstens eine Vorstellung wie K. als Künstler den Stoff behandelt hätte, so zeigen uns leider ein paar andere Stellen, dass er ihn als Kunsthistoriker nicht durchgearbeitet hat. Auf Seite 106 wird uns als »Kriterium« für die Darstellungen im 15. Jahrhundert folgendes gegeben. »Die spröde Hintereinanderstellung ist überwunden, die Gruppen werden mehr und mehr zusammengeschlossen, meist dadurch, dass zwei Könige auf der einen, und der dritte auf der anderen Seite der Madonna sich befinden«. Ein Blick auf seine eigenen Abbildungen hätte K. gezeigt, dass diese Anordnung im 15. Jahrhundert die weitaus seltenere ist. Siehe T. VII unten, VIII, IX, X, XI, ferner das Bilder Rogiers (p. 68), »das im grossen wie im kleinen die deutsche Kunst von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts an mehr oder weniger beeinflusst hat« und das Dürers (p. 116) »der die Knospe unserer Komposition zur prächtigen Blüte entfalten sollte«; auf all diesen Bildern sind alle drei Könige auf einer Seite der Madonna angeordnet. Ähnlich ist es, wenn K. uns (p. 100) erzählt, die deutschen Künstler wären mit Absicht vom Bericht des Pseudo-Matthäus-Evangelium abgewichen und in einer Anmerkung auf derselben Seite die Stelle desselben Pseudo-Evangeliums angibt, auf der ihre Darstellung beruht.

Den Schluss bildet die Schilderung von Dürers Bild in der Tribuna; so wie die Komposition erst hier zur prächtigen Blüte sich entfaltet, so auch die Darstellung K.'s. Er versichert, uns »die Gesichtspunkte gegeben zu haben, auf welchen die ästhetische Betrachtungsweise ruht“ und kann also zu Dürers Bild übergehen. »Dessen Komposition zeichnet sich durch klare Geschlossenheit, originelle Anordnung der Figuren und überzeugende Wahrheit der Darstellungsweise aus«, ein Satz, den ich in J. H. Detmolds Anleitung zur Kunstkennerschaft vergeblich gesucht habe. »Die Wirkung des Glaubens schildert Dürer in den drei Königen, von dem feinfühligen Alten, der vom Glauben zum Schauen hindurchgedrungen ist, bis zu dem jungen Mohrenkönige, dem Glauben und Schauen noch unbegreifliche Geheimnisse sind . . .« (p. 116). Der Kunsthistoriker, der die Pflicht, derartige Arbeiten zu lesen, als eine der Schattenseiten seines Berufs empfindet und der mit Bedauern daran denkt, dass auch dieses Buch nun bis an das Ende aller Tage in der Literatur mitgeschleppt werden muss, mag in dem erhebenden Gedanken einen Trost finden, dass seine Worte doch nicht ganz ungehört verhallen und dass sogar Albrecht Dürer die

Broschüren Henry Thodes genau kannte und sich in seinem Schaffen sorgfältig nach ihnen richtete.

Wien. Hans Tietze.

August Schmarsow, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Am Übergang vom Altertum zum Mittelalter kritisch erörtert und in systematischem Zusammenhange dargestellt. 1905 Leipzig und Berlin, Druck und Verlag von B. S. Teubner. X und 350 SS. gr. 8°.

Im Frühling zur Zeit der Apfelblüte, legt das Weibchen des Apfelwicklers sein Ei an den Fruchtknoten der Apfelblüte. Das entschlüpfende Räupchen bohrt sich in die harte junge Frucht ein, wo es im Herbst bei beginnender Fruchtreife an dem Fleische des Apfels reichliche Nahrung findet. Ist es so weit fortgeschritten und erstarkt, so beisst es sich durch die Schale heraus und macht seine weiteren Lebensstadien ausserhalb des Apfels durch.

Ich war niemals ein fleissiger Leser von Schmarsows Schriften, sie boten mir nichts; als er mit ästhetischen Arbeiten begann, dachte ich doch, ich sollte etwas davon ansehen. Ich nahm Barock und Rokoko zur Hand, da las ich Seite 7.

»Der Raumwille ist die lebendige Seele der architektonischen Gestaltung. Schon im Wurm, der sich seinen Weg in das Häuschen des Apfels bahnt, liegen die Anfänge dieser Betätigung«. Ich verzichtete auf weitere so zutreffende biologische Erklärungen des Kunstwollens. Ich klappte das Buch wieder zu, und liess ruhigen Herzens den Wurm im Häuschen des Apfels und August Schmarsow im Häuschen der Ästhetik. Nur nahm ich mir vor, von diesem Autor nichts mehr zu lesen. Ich liess mich davon auch nicht abbringen, als mir Camillo Sitte erzählte, dass Schmarsows Masacciostudien mit Invektiven gegen mich durchspickt seien. Ich weiss bis heute nicht, ob mein leider inzwischen verstorbener Freund sich einen Scherz mit mir machte, oder ob sich die Sache wirklich so verhält, weil ich inzwischen auf Niemanden stiess, der die Masacciostudien gelesen hatte.

Doch der Mensch soll nichts verschwören. Als man mir sagte, dass sich das oben genannte Buch mit meinem, uns nur zu früh entrissenen Kollegen Riegl befasse, hielt ich es für meine Pflicht es durchzulesen. Zuerst muss gesagt werden, dass Riegls Ansichten, besonders wie er sie in seinem grossen Werke über die römische Kunstindustrie niedergelegt hat, überall ausführlich in loyalster Weise wiedergegeben sind. Das Wesen von Riegls Arbeit ist aber keineswegs gefasst. Riegls grösstes Verdienst besteht darin, dass er das bisher vernachlässigte Material der spätrömischen Kunst der Tiefe und Breite nach durchforscht hat und dass er dort, wo man bisher ein dekadentes Chaos zu sehen glaubte, ein reiches historisches Leben nachwies, und darin die Anläufe zu neuartigem Schaffen nachwies. In der Darstellung hatte Riegl philosophische Ranken um seinen Stoff gewoben, mit diesen allein beschäftigt sich Schmarsow und sucht davon manche dunkle Definitionen neu zu formuliren. Riegls wissenschaftliche Arbeit teilt sich in drei Perioden. Zuerst als Beamter am österreichischen Museum für

Kunst und Industrie zog er aus dem reich auf ihn einströmenden Materiale geniale Schlüsse. Die Entdeckung, dass sich das ganze sogenannte orientalische Ornament, wie es uns besonders an den persischen Teppichen entgegentritt, aus dem hellenistischen entwickelt habe, gehört zu den fruchtbringensten und wichtigsten Beobachtungen auf dem ganzen Gebiete der Kunstgeschichte. Von nicht minderer Bedeutung, zum erstenmale die Geschichte der griechischen Kunstformen durchleuchtend, ist seine in den Stilfragen vorgetragene Geschichte der Ranke. Als er wegen der am österreichischen Museum platzgreifenden widrigen Verhältnisse die Anstalt verliess, füllte ihn, eine starke praktische Natur, die Lehrtätigkeit an der Universität nicht aus und er verfiel bei seinem grossen Werke, auf die Hinzufügung der oben erwähnten Spekulationen. Philosophische Betrachtung war ihm in früheren Jahren fremd geblieben, nun machte er sich mit grossem Eifer daran und hing daran mit so grosser Liebe, wie oft Eltern an einem spät geschenkten schwächlichen Kind. Die ganze Gewalt der Natur dieses ausserordentlichen Mannes offenbarte sich erst in den letzten Jahren seines Lebens, wo er im Kampfe mit einem kränklichen Körper seine Kräfte der Zentralkommission für Kunst und historische Denkmäler widmete. Es ist unbegreiflich, was er in wenigen Jahren aus diesem gealterten Institut gemacht hat. Mit unerschöpflicher Arbeit erfüllte er es mit neuem Leben, entwarf ein neues Denkmalschutzgesetz für die Regierung und ordnete alles mit solcher Weisheit und Umsicht, dass, wenn seine Vorschläge einmal alle durchgeführt sein werden, Österreich das Muster für die Denkmalpflege der ganzen Welt sein wird. Die wichtigste Aufgabe für Riegls Freunde und Bewunderer soll es jetzt sein, die österreichische Unterrichtsverwaltung in der Durchführung von Riegls Vorschlägen zu unterstützen, die alle detaillirt vorliegen. Schmarsow hat sich von dieser starken Persönlichkeit, die gleichsam eine Personifikation der Tatkraft war, einen falschen Begriff gemacht, wenn er meinte, es käme auf Umformung einzelner seiner Ausdrücke an. Wollen wir uns nun Schmarsows Arbeitsweise dort ansehen, wo er glaubt, Riegl ergänzen zu müssen. So meint er vom Zentralbau: „Beim einfachen strengen Zentralbau, etwa *mit dem Grabe des Herrschers und seiner Statue darauf* handelt es sich immer noch nicht um den leeren Raum als solchen, sondern vielmehr um die Rotunde, d. h., kreisförmigen Rundgang um die *körperlich vorhandene Dominante, das Standbild und den Sockel in der Mitte.* (S. 190) und weiter: »Wenn wir das Ganze dagegen von oben aus der Vogelperspektive betrachten könnten, wie wir uns den Grundriss aufs Papier werfen, so bliebe kein Zweifel, dass es sich wie eine Sammelkomposition *um das grosse Mal in der Mitte* von der Grundebene des Erdbodens abhebt«. (S. 199 f.) So geht es durch viele Seiten weiter, aber Schwarsow vernachlässigte die Tatsache ganz, dass sich nirgends ein Rundbau nachweisen lässt, dessen Zentrum eine Statue eines Verstorbenen, oder, wie er auch meint, die eines Gottes gewesen wäre, es sind dies also Deduktionen ohne jede Basis, es sind nichts als unbeweisbare Konstruktionen ohne Halt. Es ist das eine ganz unwissenschaftliche veraltete Art und man täte Riegl, der immer aus dem vollen Material schöpfte, grosses Unrecht, wenn man neben seinen Arbeiten sich dieses Zeug breit machen liesse. Ein anderes Beispiel: Ich hatte in der Einleitung

zur Wiener Genesis gezeigt, wie sich im zweiten Jahrhundert der Kaiserzeit eine Art der Darstellung ausbildete, wo eine oder mehrere Personen in sich unmittelbar folgenden Phasen der Handlung auf einem Bilde unbekümmert um die Gesetze der Erfahrung wiederholt dargestellt werden, und hatte diese Art der Darstellung, die etwa von der Zeit der Flavier bis ins 17. Jahrhundert dauert, die koutinuirende genannt. Ich hatte dabei aufmerksam gemacht, dass man sich nicht dadurch täuschen lassen sollte, dass in früheren Kunstperioden zuweilen manche Handlungen ohne trennenden Rahmen zusammengeschoben werden, aus technisch-ornamentalen Gründen, und führte zwei Beispiele an, Jagdszenen auf einer Schale im Museo Kircheriano und rotfigurige attische Theseusschalen. Schmarsow, der nicht ein einziges anderes Beispiel anzuführen weiss, behauptet aus dem Begriff heraus, logisch ableitend, wie er glaubt, dass diese kontinuirende Darstellungsweise die altorientalische sei, die sich bis in die Zeit der Römer erhalten habe, obwohl er keine anderen als die von mir zitirten und erklärten Ähnlichkeiten aufzuführen weiss. Das ist köstlich, die attischen Schalenmaler als Zeugen für eine verlorene orientalische Kunst[1]).

Schmarsow führt überhaupt nicht einmal ein Kunstwerk an, sei es aus der ägyptischen, babylonisch-assyrischen, griechischen, römischen oder altchristlichen Kunst an, das nicht von Riegl oder mir oder anderen, die sich mit ähnlichen Untersuchungen beschäftigt haben, beigebracht worden wäre. Er kennt eben das ganze Material, über das er schreibt, gar nicht, weiss nichts von den grossen Entdeckungen, die seit unseren Arbeiten auf babylonischem und minoischem Gebiete gemacht wurden, die aber erst der Erläuterung bedürfen, kennt weder die griechische Kunst, noch die unerschöpfliche römische, sondern schaltet in rein scholastischer Weise mit Begriffen, deren Hin- und Herschieben weder ihn noch seine Leser fördert. Man wird von jeder ernsten wissenschaftlichen Untersuchung abgezogen und auf das längst aufgegebene ästhetische Geschwätz hingewiesen. Das wäre alles ganz gleichgültig, wenn Herr Schmarsow ein Privatmann wäre, man könnte lächelnd darüher hinweggehen. So hat er aber seit Jahren den kunsthistorischen Lehrstuhl an der zweiten Universität Deutschlands inne und sitzt so breit darauf, dass er Niemand neben sich duldet. Brockhaus ist seit Jahren durch die Leitung des florentinischen Institutes abgezogen und für Leipzig nicht zu rechnen. Es kann jeder Fakultät und jeder Regierung geschehen, dass sie einmal einen Lehrstuhl ungenügend besetzt. Dann ist aber eine Pflicht, diesen Fehler gutzumachen. Es ist ein Schaden für die ganze Wissenschaft, dass an einer Universität wie Leipzig, wo ein so reges historisches Leben ist, der kunstgeschichtliche Lehrstuhl von einem Manne besetzt ist, der von historischer Forschung keine Ahnung hat, nichts von den Grundproblemen der Geschichte versteht. Die Archäologie ist dort doppelt besetzt, das muss man auch für

---

[1]) Inzwischen erschien zu dieser Frage ein vortreffliches Buch von einem Schüler Lamprechts „Lewinstein. Kinderzeichnungen. R. Voigtländers Verlag in Leipzig 1905, wo der Nachweis geliefert wird, dass die Reihe der Darstellungsarten, die ich als kompletirend, distinguirend und kontinuirend bezeichnete, sich bei jedem zeichnenden Kinde ebenso folgt, dass also diese Abfolge nicht nur historisch, sondern biologisch sei.

die Kunstgeschichte fordern. Eine zweite ordentliche Lehrkanzel für Leipzig, das ist eine Forderung der Kunstgeschichte, von der man nicht nachlassen darf, bis sie erfüllt ist.

Wien. Franz Wickhoff.

Literatur über die spätmittelalterliche Miniaturmalerei in Deutschland.

Theodor Raspe, Die Nürnberger Miniaturmalerei bis 1515. Strassburg, 1905, 8° SS. 78.

Ernst Wilhelm Bredt, Der Handschriftenschmuck Augsburgs im 15. Jahrhundert. Strassburg, 1900, 8° SS. 94.

E. W. Bredt, Katalog der mittelalterlichen Miniaturen des Germanischen Nationalmuseums. Nürnberg, 1903, 4° SS. 150.

In seinen „Einleitenden Erörterungen“ hat Kautzsch seinerzeit die Wege skizzirt, die die Forschung über die spätmittelalterliche Miniaturmalerei nach seiner Meinung einzuschlagen habe; denn nur in ganz geringem Ausmasse sei bisher der Versuch gemacht worden, das vorhandene Material nach einzelnen Landschaften oder Werkstätten zu gruppiren. Die allgemeinen Gedanken über dieses Thema wurzelten bei Kautzsch in seiner Beschäftigung mit zwei bestimmten Gruppen, der Werkstatt des Diebolt Lauber und der Richental'schen Konzilschronik; dadurch war ihnen eine gewisse Einseitigkeit und eine nur beschränkte Verwendbarkeit eigentümlich. Immerhin waren dort eine Reihe allgemein wichtiger Grundsätze ausgesprochen, die in der neueren Literatur über den Gegenstand vielleicht ernsthaftere Beherzigung verdient hätten. Berthold Riehl und mehrere seiner Schüler haben sich des vernachlässigten Gebietes besonders angenommen und versucht, die Umrisse einzelner süddeutscher Lokalschulen festzustellen. In den Vorreden dieser Schriften finden wir in fast stereotyper Form das Selbstbekenntnis des betreffenden Autors, dass er nur Stückwerk bieten könne, weil das Material nur in beschränktem Ausmasse vorliege. Trotz dieser Erkenntnis schleicht hie und da in die Darstellung ein schüchternes oder kühneres Aufstellen von Theorien ein, das durch die Nichtkenntnis anderer als der jeweilig behandelten Lokalschulen wesentlich erleichtert wird. Wie die Sachen heute stehen, könnte in solchen Werken nicht mehr gegeben werden als eine objektive, rein deskriptive Darstellung der für die betreffende Schule genügend gesicherten Werke. Oder man könnte sich bemühen, nicht eine örtlich begrenzte Lokalschule, sondern die einzelnen Werkstätten festzustellen. Die Verhältnisse im 15. Jahrhundert sind sehr komplizirte; der fabriksmässige Betrieb in den Werkstätten, der viele Hände zur Tätigkeit an einer einzigen Handschrift vereinigte, die Freizügigkeit und der Wanderzwang der Gesellen, der rege Handel mit Handschriften aus aller Herren Länder, der besonders in den reichen süddeutschen Handelsstädten von Bedeutung ist, verwischen die Grenzen der einzelnen Lokalschulen fast völlig. Die Zahl der Hss., deren

Entstehungsort wirklich gesichert ist, ist meist gering; die letzte Provenienz kann nicht in sehr hohem Masse als beweiskräftig angesehen werden, so sehr auch der nach der Provenienz geordnete Katalog der Münchener Bibliothek zu dieser bequemen Annahme verlocken mag. Wenn trotz dieser Schwierigkeiten eine lokale Schule festgestellt wird, so wird streng vermieden werden müssen, dass auf Grund des notwendig lückenhaften Materials ein theoretisches Gebäude errichtet werde; in zweiter Linie wird ein Überblick über die allgemeine Entwicklung der spätmittelalterlichen Miniaturmalerei, besonders der benachbarten Landschaften notwendig sein. In beiden Punkten scheinen die hier besprochenen Bücher nicht allen billigen Anforderungen zu entsprechen.

Das Buch Raspes zeigt gerade wegen seiner besonnenen Urteile und der ehrlichen Absicht, das Aufbauen von kühnen Hypothesen zu vermeiden, wie unfruchtbar diese Bemühungen sein müssen. Nach einem Blick auf die frühere Nürnberger Buchmalerei, deren Bild infolge der Dürftigkeit des vorhandenen Materials nicht zu gewinnen ist, wendet sich der Verfasser dem 15. Jahrhundert zu. In diesem Jahrhundert entwickelt sich der Randschmuck in der allen oberdeutschen Schulen gemeinsamen Art, die von der Kunstübung am böhmischen Hof mehr oder weniger direkte Anregungen erhält; diese einzelnen Schulen gegen einander abzugrenzen und eine etwaige Filiation der verschiedenen Dekorationsmotive nachzuweisen, ist vorläufig unmöglich, wie auch R. zugibt. Es folgt eine Beschreibung der erhaltenen Arbeiten der Schule, fast nur soweit sie sich in Nürnberg oder München befinden; erstklassige Stücke anderer Bibliotheken blieben unter diesen Umständen unberücksichtigt, z. B. das schöne Gebetbuch in dem benachbarten Maihingen. Das durch die umständliche und gründliche Beschreibung so vieler Handschriften gewonnene Resultat ist aber ein rein negatives: die eine Nürnberger Miniaturschule konstituirenden Linien lassen sich nicht aufzeigen. Die Miniaturmalerei gelangt hier erst im 16. Jahrhundert zu hoher Blüte und da ist sie mit bestimmten Werkstätten verknüpft. Jakob Elsner ist der erste bedeutende Meister seiner Kunst in Nürnberg, aber sein Stil könnte aus einer anderen süddeutschen Schule ebensogut abgeleitet werden. Über die Resultate Brucks wird wenig hinausgegangen; das Eindringen niederländischer Elemente in Elsners Stil ist doch eine zu wenig individuelle Erscheinung; wir finden denselben Vorgang in allen Schulen Oberdeutschlands, am Oberrhein sogar erheblich früher als in Nürnberg. Das Buch schliesst mit einem Hinweis auf die Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians und auch hier tritt die Dürftigkeit der gewonnenen Resultate wieder klar zutage: denn „dass ein allgemeiner Zusammenhang mit der Miniaturmalerei nicht geleugnet werden kann“, war auch vorher nicht unbekannt.

Dass das gewissenhaft gearbeitete Buch Raspes nur ein so negatives Resultat ergibt, scheint am deutlichsten zu zeigen, dass eine solche Untersuchung überhaupt verfrüht ist. Viel schlimmer aber ist, wenn zu den gleichen Mängeln des Systems so viele selbständige Fehler treten, wie das bei dem Buch Bredts über die Augsburger Buchmalerei der Fall ist. Auch er beginnt mit einem Überblick über die lokale Miniaturmalerei der früheren Jahrhunderte; da die Ausbeute eine ganz geringe ist, greift er auf die schwäbische Malerei im Allgemeinen über, wie ich glaube, mit

Recht, denn tatsächlich ist die Augsburger Miniaturmalerei nur als ein Zweig der grösseren schwäbisch-alemannischen Gruppe anzusehen. Die Beweisführung für diese nicht neue Konstatirung ist leider sehr unglücklich; gleich die erste Handschrift, die den Einfluss der Oberrheingegend am Anfang des 15. Jahrhunderts zeigen soll, (München Clm. 146), ist in der Mitte des 14. Jahrhundert in Schwaben geschrieben. (Die Übereinstimmung mit der Biblia pauperum des Konstanzer Gymnasiums (jetzt im Rosgartenmuseum) ist Br. selbst aufgefallen; ausserdem spricht der paläographische Befund eine unzweideutige Sprache und die auf Albrecht von Limburg (bei Hall in Würtemberg) bezügliche Eintragung von 1349, mag einen recht guten Fingerzeig für Ort und Zeit der Entstehung der Handschrift geben; die »keineswegs viel jüngere« Notiz aus Schlettstadt, »durch die die Entstehung am Oberrhein wahrscheinlich gemacht wird«, ist von 1577.) Im Anschluss an diese Handschrift soll bewiesen werden, dass eine »neue, flüchtige Darstellungsart von der oberrheinisch-alemannischen nach der schwäbisch-bayrischen Gegend komme«. Dieser frische Zug, den Br. charakteristich für den Illustrator des Kodex nennt (p. 15 f.), besteht darin, „dass er den Kopf nie kontourirt, sondern denselben quasi impressionistisch durch verschiedene leichte Linien angibt, so dass um die Schläfen, bezw. Augen herum nie von einer begrenzten Zeichnung des Kopfes zu reden ist«. Damit verhält es sich so: der ganze Kodex sollte, wie f. 4 zeigt, kolorirt werden; es wurden also in der Vorzeichnung die Augen nur durch zwei Striche, das Haar im ungefähren Umriss gegeben; alle Details waren dem kolorirenden Mitarbeiter überlassen, wie das ausgeführte Blatt zeigt. Wer irgend einen unfertig gebliebenen Kodex des 14. oder 15. Jahrhunderts in der Hand gehabt hat, kennt diesen »Impressionismus«. Ich habe mich bei diesem Kodex so lange aufgehalten, weil ich an irgend einem Beispiel zeigen wollte, wie der Verfasser, der sein engeres Gebiet mit gutem Blick beherrscht, so bald er ein wenig darüber hinausgeht, völlig hilflos ist. Unter diesen Umständen lässt sich der oberrheinische Einfluss auf Augsburg natürlich nicht gut zeigen, denn von den aufgezählten Handschriften kann keine mit unbedingter Sicherheit für Augsburg in Anspruch genommen werden; sie haben auch untereinander keinen Zusammenhang, es sind Papierhandschriften mit kolorirten Federzeichnungen, die ganz wenige gemeinsame Züge aufweisen. Br. beschreibt dann eine Anzahl von Handschriften verschiedener Schulen, um zu konstatiren, dass sie mit Augsburg nichts zu tun haben, darunter auch »eine 1424 von einem Böhmen Joh. Lodic geschriebene« (München clm. 3636), eine Handschrift rein italienischen Charakters, deren Illustrator (Joh. Lodic.) wohl ein Landsmann des Verfassers Johannes de Imola war, und aus der sich natürlich kein böhmischer Einfluss auf die Augsburger Buchmalerei ergibt.

Der Hauptteil gliedert sich in zwei Abschnitte; zuerst wird die profane Handschriftenillustration, dann die kirchliche Miniaturmalerei besprochen. Sachgemässer wäre vielleicht die Einteilung in kolorirte Federzeichnungen und in Miniaturen in Deckfarben gewesen. (Der Ausdruck Deckenmalerei in diesem Sinn (p. 20) ist doch ein wenig irreführend.) In der ersten Abteilung hätten dann z. B. die schöne biblische Handschrift XVI. A 6 des Prager Landesmuseums, die 1481 in Augsburg geschrieben wurde, ihren Platz finden können, auf die all die Kennzeichen von Bredts Profanillu-

stration passen. Der erste Abschnitt gibt zunächst eingehende und dankenswerte Studien über die Brüder Mülich; sie werden — besonders als Landschafter — allerdings überschätzt, doch wird mit Recht jeder niederländische Einfluss zurückgewiesen, wie das schon Riehl getan hatte. Weniger glücklich ist die Behandlung der kirchlichen Miniaturmalerei; ob das geheimnisvolle Dunkel der gotischen Kirchen auf die Ausbildung des Goldgrundes und die lichtvolleren Renaissancekirchen auf die Entstehung des Stils eines Hans Mülich Einfluss hatten (p. 58), bleibe lieber unerörtert. Die Untersuchung der kirchlichen Werke knüpft an die Münchner Hds. Clm. 4302 von 1459, eine recht schwache, hinter ihrer Zeit zurückgebliebene Handschrift an. Alle die für ganz Oberdeutschland bezeichnenden Eigentümlichkeiten, wie der profilirte, gewöhnlich aus zwei verschiedenfarbigen Hälften zusammengesetzte Rahmen um die Initialen, die Ausmalung dieser in mehreren Schattirungen derselben Farbe u. a., alle diese werden speziell für Augsburg in Anspruch genommen. Bei einem so undeutlichen Einblick in die Entwicklung der benachbarten Schulen, konnte auch die Frage nach den Schicksalen der Zierranke nicht gelöst werden. Auf Seite 64 gibt Br. das Schema: Böhmen (von Frankreich aus) um 1400 — Salzburg 1420 — Tegernsee (1450) — Augsburg (um 1480), obwohl sie hier schon um 1460 vorkommt; in seinem Nürnberger Katalog hat er das vergessen und bezeichnet den ganzen süddeutschen Buchschmuck als Spielarten der Augsburger Ranke. So bleibt natürlich der Begriff der »Augsburger Buchmalerei« bei Br. ein sehr vager; der Stuttgarter Kodex (Ms. biblia fol. 59) von Leonhard Sallwirk aus Güntzburg, wird als Hauptwerk für Augsburg beansprucht, trotz des rein schwäbischen Charakters und der starken Anklänge an Herlin'schen Stil. Richtig ist die Bestimmung des Missale in der Münchner Frauenkirche, dessen Entstehung mit Recht gegen Riehls Datirung um ein paar Jahrzehnte vorgerückt wird. Den Abschluss bildet die Schilderung der Tätigkeit des Leonhard Beck.

So ist das Resultat auch hier ein völlig negatives; die Augsburger Miniaturmalerei hat keine so ausgeprägten Züge, dass man mit Sicherheit eine Lokalschule konstatiren könnte. Vielleicht wird das möglich sein, wenn durch Publikation umfassender rein deskriptiver Miniaturenkataloge der Untersuchung eine breitere Basis gewonnen sein wird. Einen Beitrag zu dieser Vorarbeit liefert Br. selbst in seinem Katalog des Germanischen Museums. Leider wurde bei der Numerirung der Miniaturen auf das vorhandene ältere Verzeichnis keine Rücksicht genommen und der ganze Vorrat willkürlich neu geordnet, so dass man bei der Benützung im Museum selbst immerfort auf die Nummernkonkordanz am Schluss des Buches angewiesen ist. Eine weitere Erschwerung ist der Mangel eines Autoren- und Sachregisters; wer eine bestimmte, ihm dem Titel nach bekannte Handschrift oder Werke eines bestimmten Autors sucht, muss den ganzen Band durchblättern. Der Zweck des Katalogs wird aber auch deshalb nur in beschränktem Ausmasse erreicht, weil nicht alle illustrirten Hdss. (auch des 15. Jahrhundert nicht) aufgenommen sind, ohne dass das Prinzip, nach dem die Auswahl getroffen wurde, ersichtlich wäre. Bei der Beschreibung der einzelnen Handschriften wäre eine grössere Übersichtlichkeit und Gleichmässigkeit für den Benützer von Vorteil gewesen; ein ganz allgemeines Urteil über Schulzugehörigkeit liesse sich immer geben, während es im

Katalog oft fehlt. Auch geht nicht an, dass Handschriften, die in der Literatur schon behandelt sind, gar nicht beschrieben werden, sondern nur ein Hinweis gegeben wird; man darf von einem solchen Katalog billigerweise eine allgemeine Auskunft über alle Handschriften verlangen.

Auf die einzelnen Bestimmungen einzugehen, ist hier nicht am Platze; man wird sich bei einem solchen Katalog immer mit Angaben von mittlerer Genauigkeit begnügen, ohne die Anforderungen zu stellen, die etwa der Spezialforscher erfüllen muss. In Nürnberg sind die Verhältnisse besonders ungünstig, wie Br. in seinem Vorwort ausführt; es sind grösstenteils Einzelblätter, deren Bestimmung natürlich schwieriger ist, vorhanden. Da aber dieser Katalog den Ehrgeiz hat, ein »brauchbarer, nicht missverständlicher Wegweiser nicht nur zu der Miniaturensammlung, sondern auch durch die Geschichte der nordischen Miniaturmalerei zu sein«, so sei darüber einiges gesagt. Die Ungenauigkeit der Bestimmungen, wie wir sie bei Br. schon früher fanden, ist proportional dem grösseren Material gewachsen; auf seiner ersten Arbeit fussend legt er der Augsburger Buchmalerei eine übergrosse Bedeutung bei und lässt ihren Stil „in ganz Süddeutschland, in Salzburg und Böhmen und etwa bis zum Mittelrhein reicher oder dürftiger variirt werden (p. 64, s. o.) also in Ländern, deren Miniaturmalerei sich lange vor der Augsburger entwickelt hatte. Diese voreingenommene Betrachtung der Handschriften zeitigt seltsame Resultate; ein Beispiel möchte ich anführen, weil es für die Arbeitsweise des Verfassers charakteristisch ist. Es handelt sich um die Blätter 116—125 einer-, und 126—142 anderseits, die absolut in Zusammenhang gebracht werden sollen. (Tafel XIII und XIV.) Die erstere Gruppe von ausgesprochen schwäbischem, vielleicht Augsburger Charakter ist bezeichnet: Finitus é iste liber man' fris Mathie de Kehcz XXVII Januarii tpe vicaiat' R. dj pr̄. f. Anthoy de lypczk“ 1496; daraus macht Br. die Bestimmung: „Obwohl in einem böhmischen Kloster entstanden und wohl von einem Tschechen aus Leipzig gemalt, doch von fast reinem Augsburger Charakter« (p. 86). Das klingt wie das Gutachten eines graphologischen Sachverständigen! Mit diesen Blättern soll jene zweite Gruppe zusammengehören, die in den Massen nur ganz ungefähr (wie das eben bei Gradualen der Fall zu sein pflegt) mit ihnen übereinstimmt, im Stil aber nicht die geringste Ähnlichkeit hat, denn es ist eine ein halbes Jahrhundert ältere böhmische Arbeit. »Alles spricht nun dafür, dass alle diese Blätter in demselben Kloster gemalt sind; allerdings sind beide Teile von verschiedener Hand geschrieben und illuminirt“. (p. 84.) Das sind doch Dinge, die den Wert des Katalogs erheblich schmälern. Ein merkwürdiger Gebrauch wird auch von der Bestimmung „südostdeutsch« gemacht; sind damit, wie man glauben sollte, die österreicnischeh Alpenländer gemeint, so sind alle diesbezüglichen Zuschreibungen (z. B. 154 oder 167) abzuweisen; dagegen kann die südwestdeutsch genannte Hds. 241 mit einiger Sicherheit für Österreich in Anspruch genommen werden. Eine allgemeinere und zugleich deutlichere Bestimmung hätte in diesen Fällen genügt, wie auch bei 59 (böhmisch-burgundisch) oder 60 (böhmisch-lothringisch).

Den Schluss des Bandes, der — wie auch die zuerst besprochenen Bücher — ein recht gutes Illustrationsmaterial enthält, bildet eine Zusammenstellung der Literatur über die deutsche mittelalterliche Miniatur-

malerei; von der Pflicht der Vollständigkeit salvirt sich der Verfasser durch den Zusatz »nach den Beständen der Museums-Bibliothek«, der allerdings das ganze Verzeichnis recht überflüssig macht. Erstaunt fragt sich der Leser nur, was das Etschmiadzin-Evangeliar, die Wiener Genesis und ähnliche Handschriften mit der deutschen Miniaturmalerei zu tun haben.

Wien. Hans Tietze.

Emil Jacobsen und P. Nerino Ferri, Neuentdeckte Michelangelo-Zeichnungen in den Uffizien zu Florenz, mit 24 Lichtdrucktafeln und 17 Abbildungen im Text. Leipzig, Verlag von Karl Hiersemann, 1905. 40 Seiten F.

Die auf den 24 Tafeln gebrachten Zeichnungen sind wirklich echte Werke des Michelangelo mit Ausnahme einer, wo nur der mittlere Kopf von Michelangelos Hand ist, das Übrige von einem schwachen Schüler. Es sind fast alle Lebensperioden Michelangelos vertreten und Vorbereitungen für viele seiner Hauptwerke darunter, Studien zum David, zur Sixtinischen Decke, zur Nacht, zum jüngsten Gericht etc. Die Faksimiles sind vorzüglich, Hilfsabbildungen sind reichlich vorhanden, die Erklärungen meist zutreffend. Nur ist gleich der Reiter auf der Rückseite des ersten Blattes nicht aus der Zeit der Malereien in der Capella Paolina, sondern aus der Zeit des Schlachten-Kartons. (Die Studie für das Pferd des gestürztzten Paulus befindet sich in Haarlem, ist jedoch in der Publikation von Marquard übergangen.) Das Medaillon mit der Geschichte der ehernen Schlange war nicht für das Julius-Denkmal bestimmt, wo biblische Geschichten keinen Platz hatten, sondern ist ein später verworfener Entwurf für eines der Bronze-Medaillons der Sixtinischen Decke.

Wien. Franz Wickhoff.

Ugo Scotti-Bertinelli: Giorgio Vasari scrittore. Pisa Tipografia successori Fratelli Nistri 1905 VII—303 SS.

Eine kritische Untersuchung der Quellen, der Entstehungsgeschichte und Zusammensetzung von Vasaris Viten, die sich jeden ihrer zahlreichen Benutzer zu Dank verpflichten müsste, ist bis jetzt ein pium desiderium geblieben. Arbeiten dieser Art gibt es für van Mander, Sandrart, Lanzi: nur an den Aretiner hat sich noch niemand gewagt. Der Grund hierfür mag in der Schwierigkeit der Aufgabe und in der Abneigung der hauptsächlich stilkritisch und ästhetisch arbeitenden Fachgenossen liegen, die solchen Problemen mit Unrecht ein geringes Interesse entgegenbringen. An Material fehlt es nicht; durch Milanesi, Fabriczy, Frey und Mancini sind eine Reihe von Schriften veröffentlicht worden, die Vasari teils als Vorlagen gedient haben, teils solche erschliessen helfen. Die stattliche Briefsammlung, die Milanesi im letzten Bande der Sansoniausgabe zusammengestellt hat und die seither wiederholt vermehrt wurde, bietet im Vereine

mit den Viten eine Menge von unbenutzten Hinweisen auf die Genesis der letzteren. Dass archivalische Nachforschungen auch für unser Thema mancherlei Aufschlüsse zu gewähren vermögen, zeigt das vorliegende Buch. Was wir brauchen, ist aber nicht neuer Stoff, sondern ein genauerer auf den weit zerstreuten bekannten Nachrichten beruhender Überblick über Vasaris Leben und seine ausgebreiteten persönlichen Beziehungen als ihn seine flüchtige und lückenhafte Selbstbiographie bietet und eine Zusammenfassung alles dessen, was die Analyse seiner Quellen ergeben hat und nach dem Stande unserer Kenntnisse ergeben kann. Erst wenn diese Vorarbeiten vorliegen, wird man mit Erfolg an die Beantwortung schwierigerer Probleme, wie der Beteiligung der Mitarbeiter und der historiographischen Würdigung des ganzen Werkes herantreten können.

Man kann nicht sagen, dass die Monographie von Scotti-Bertinelli (einem Schüler von Viktor Cian) diese Aufgaben gelöst hätte. Der Verfasser betrachtet Vasaris schriftstellerische Tätigkeit als Literarhistoriker, bleibt uns aber viele Dinge schuldig, die man von ihm wegen seiner besonderen Vorbildung erwarten durfte. Die Erörterung der Quellen der Viten oder der Arbeitsweise des Autors, soweit sie die Beschaffung des weitschichtigen Denkmälermateriales betrifft, konnte er mit einer gewissen Berechtigung als Fragen, welche die historische Spezialwissenschaft angehen, ausscheiden. Aber gerade die literaturgeschichtliche Betrachtungsweise, die dem Verfasser besonders naheliegen musste, vermisst man. Kritik von Daten, linguistische und syntaktische Betrachtungen liefern für sich nicht das Bild einer literarischen Persönlichkeit. Wenn der Stil den Menschen darstellt, der ihn schreibt, wie uns versichert wird, so möchte man eben diesen in seiner geistigen Eigenart entstehen und sich von dem ihm zugehörigen Hintergrunde abheben sehen. Die historische Einordnung hat der Verfasser überall verabsäumt. bei der Analyse der einzelnen Werke sowohl, wo sich über Form und Komposition besonders der Viten viel hätte sagen lassen, als in der Abhandlung über Vasaris Sprachtechnik. Aber es wäre ungerecht über diesen Mängeln die Vorzüge dieses Versuches zu übersehen; er ist die Arbeit eines unterrichteten und methodisch geschulten Forschers. Die Daten für die äussere Entstehungsgeschichte der Viten werden hier zum erstenmale zusammengestellt und diskutirt; zu der inneren liefert die Analyse von Vasaris Stil einen nicht unverächtlichen Beitrag; das Verhältnis zu seinem bedeutendsten Berater Vincenzo Borghini tritt auf Grund glücklicher archivalischer Funde in eine neue Beleuchtung.

Das Buch gliedert sich in zwei Hauptteile: der erste beschäftigt sich mit der historischen Untersuchung der schriftstellerischen Hinterlassenschaft des Aretiners, der zweite betrachtet seinen Stil auf dialektische und syntaktische Besonderheiten. Den ersten Abschnitt eröffnet eine Übersicht über die Studien, die literarische Kultur und den Charakter Vasaris. Über seine Jugenderziehung lässt sich aus Mangel an Nachrichten nicht viel sagen. Die spärlichen Äusserungen über seinen künstlerischen Bildungsgang, den der Verfasser nicht verfolgt, gehen uns hier nicht weiter an; die beiden Männer, die Vasari als seine humanistischen Lehrmeister nennt, der Kanonikus Giovan Pollio Lappoli genannt Pollastra und Pierio Valeriano, hätten ihn interessiren sollen; denn beide haben die Entwicklung des

Aretiners entscheidend beeinflusst. Pollastra[1]), dessen Name in den Literaturgeschichten fehlt, hat sich auf allerlei Gebieten versucht. Sein im Jahre 1505 gedruckt Leben der hl. Katharina, das er noch als Lehrer der Beredsamkeit in Siena geschrieben hat, ist eine mit gelehrten Exkursen aufgestutzte Heiligenlegende, halb Erbauungsbuch, halb theologischer Traktat, in barbarischen, von zahlreichen Latinismen durchsetzten Versen. Ein Vierteljahrhundert später, als er als Geisel von Arezzo in den Stinche von Florenz gefangen sass, dichtete er zum Zeitvertreib das epische Fragment Polindea, das sein Sohn nach seinem Tode herausgab. Man würde in diesem Reiseromane den Verfasser der Katharinenlegende nicht wiedererkennen. Der Bombast scholastischer Gelehrsamkeit ist vor Ariosts ironischem Lächeln zerstoben, die flüchtig gebauten Stanzen, fliessen ohne Stockung dahin, der Ton ist fast frivol. Daneben hat Pollastra lateinische und italienische Gedichte, über die sich Aretin in einem von Scotti übersehenen Briefe sehr abfällig ausspricht, und eine Anweisung in kurzer Zeit lateinische Verse machen zu lernen, verfasst. Dieser vielseitig gebildete Mann leitete (neben einem uns völlig unbekannten M. Antonio da Saccone) den ersten Unterricht Vasaris. Wie er ihm Virgil ausgelegt haben wird, von dem der elfjährige Giorgio lange Stücke vor dem Kardinal Passerini deklamiren durfte, können wir aus der Apologie der Poesie abnehmen, mit der die Katharinenlegende schliesst. Die antike Poesie und Mythologie und die christliche Heilslehre, so predigt hier der aretinische Humanist mit den Gründen Boccaccios aber mit geringerem Pathos, sind keine unvereinbaren Gesensätze; jene liefert die Formen, diese den Inhalt der Dichtkunst. Poesie ist Technik; ehrbare Allegorien wie die Tugenden, der finstere Tod bilden ihren Lebensnerv (Tomi el Poema e l' opera tolta m' hai). Die heidnischen Figuren stören den christlichen Inhalt nicht; die Kunstform bringt sie mit sich; Gottvater, die Propheten des alten Testamentes haben sich der Poesie bedient um sich mitzuteilen und Christus sprach in Parabeln mostrando sotto velo el ben dal male (sic). Die Kunstlehre, die Pollastra in ihrer plattesten Form vorträgt, hat, nur weit grossartiger gefasst, auch das Lebenswerk des Valeriano gezeitigt den Vasari in Florenz hörte. In den Hieroglyphica wird die Fabel- und Bilderwelt des Altertums mit schwerfälliger Gründlichkeit als Rätselsprache behandelt, in der die tiefsten Geheimnisse der christlichen Philosophie beschlossen sein sollen. Valeriano hat sich der ungeheuren Arbeit unterzogen, die allegorischen und symbolischen Bedeutungen gewisser Bilder durch eine die antike Literatur von Homer bis zu den Kirchenvätern umfassende Stellensammlung festzulegen und schuf damit eine Art allegorischen Lexikons. Valeriano und Pollastra haben nicht nur den Grund zu der beträchtlichen humanistischen Bildung Vasaris gelegt, sondern ihm vor allem jene Auffassung der Kunst anerzogen, die damals in Literatenkreisen gang und gäbe war, aber auf die bildenden Künstler glücklicherweise nur selten Einfluss genommen hatte. Zu einer Zeit, als er noch nicht einmal ordentlich zeichnen konnte, lernte er, dass die Kunst nichts anderes sei als die angenehme Einkleidung schöngeistiger oder moralischer Weisheitssprüche. Obwohl er sich später redlich um das

[1]) Für die Belege dieser und der nachfolgenden Untersuchungen verweise cih ein für allemal auf meine demnächst erscheinenden Vasaristudien.

sogenannte Handwerk der Kunst bemüht hat und die eigentlichen Probleme bildnerischer Darstellung sehr wohl zu würdigen wusste, so hat er diese Grundansicht im eigenen Schaffen nicht überwinden. Er blieb Illustrator und fand sich befriedigt, wenn der möglichst geistreiche und spitzfindige »Gedanke« aus seinen Figuren herausbuchstabirt werden konnte. Gleich die ersten Bilder, die uns von ihm erhalten sind, die Porträts Lorenzos des Erlauchten uud des Herzogs Alessandro de' Medici liefern dafür den Beweis. Vasari hat sich nicht begnügt die Gestalten der beiden Fürsten abzubilden, sondern umgibt sie mit einem unsinnigen Hausrat von Masken, Vasen, brennenden Helmen u. dergl. Ohne den Kommentar in den Briefen würde niemand erraten, dass sich in diesen Zutaten rein rhetorische Elogien der Tugenden und Lebensschicksale der Porträtirten verstecken. Für den Maler Vasari war der humanistische Unterricht verhängnisvoll; seine schriftstellerischen Neigungen wurden durch ihn geweckt. Schon in seiner Jugend sucht er die Gelegenheit sich schriftlich auszudrücken. Viele seiner Briefe sind nicht Gelegenheitsmitteilungen, sondern gezierte und gedrechselte Prunkstücke. Scotti weist darauf hin, dass er den korrekten Stil, den Bau glatter ausgefeilter Perioden, wie er Bembos oder Varchis Prosa auszeichnet, nie erlernt hat. Die Erklärung dafür liegt darin, dass er seit dem 16. Jahre keinen regelmässigen Unterricht geniessen konnte. Sein Briefstil ist aber durchaus nicht kunstlos. Er will nicht wie ein gewöhnlicher Maler schreiben, sondern wie ein federgewandter Literat und hat seine besondere Freude an Perioden, in denen man sich mühsam zurechtfindet, an hochtrabenden Bildern und lateinischen Brocken. Frühzeitig übt er sich in der Beschreibung von Kunstwerken (zunächst seiner eigenen Bildern), Festdekorationen und feierlichen Aufzügen, in denen auf die ausführenden Künster mehr Rücksicht genommen wird, als es bei Produktionen dieser Art sonst der Fall war. So wird es verständlich, dass er sich ein Thema wie die Abfassung der Künstlerbiographien selbst stellen konnte.

Vasaris literarische Interessen zeigen sich auch in seiner Belesenheit. Der V. gibt eine hübsche Zusammenstellung der Autoren, mit denen er vertraut ist; leider verliert sie dadurch an Wert, dass er die in der ersten und zweiten Auflage zitirten Autoren nicht trennt und seine Kenntnisse überschätzt, indem er Zitate, welche seine Mitarbeiter, wie besonders Fra Marco de' Medici in ihren Beiträgen für die zweite Ausgabe anbringen, Vasari gutschreibt. Das Bild, das er von seinem Charakter entwirft, ist liebevoll gezeichnet und bedarf keiner Korrektur.

Das zweite Kapitel, das sich mit der äussern Entstehungsgeschichte der ersten Auflage der Viten beschäftigt, hebt mit einer kritischen Diatribe gegen die Richtigkeit des Datums an, das Vasari in seiner Selbstbiographie selbst als beiläufigen Beginn der Abfassung angibt. Gemeint ist die Erzählung über die Abendunterhaltung beim Kardinal Farnese die veranlasst haben soll, dass Vasari seine schon sich längere Zeit angelegten Kollektaneen über die Geschichte der italienischen Kunst zu den Viten ausarbeitete. Dieser Vorfall hat sich nach der Selbstbiographie im J. 1546 zugetragen, als Vasari in Rom weilte um die Fresken in der Cancelleria zu malen. Von Rom ging Vasari etwa im November 1546 nach Florenz, schrieb (immer nach der Selbstbiographie) einen Teil seines Werkes

nieder und führte eine Reihe umfangreicher Bilder aus. Im Laufe des folgenden Jahres (1547) forderte ihn der Olivetaner D. Gian Matteo Faetani auf mit seinem Manuskripte nach Rimini zu kommen und versprach ihm eine Reinschrift davon unter seiner Aufsicht durch einen kundigen Kalligraphen seines Klosters herstellen zu lassen. Vasari nahm das Anerbieten an und führte eine Reihe grösserer Fresken für Rimini und Ravenna aus, während die Kopie seines Werkes gute Fortschritte machte. Am 11. Dezember desselben Jahres richtete Annibale Caro ein sehr summarisches Gutachten über Proben aus verschiedenen Teilen der Viten, die ihm vorgelegt worden waren, an Vasari in Florenz. Der V. macht die richtige Bemerkung, dass die Zeit von jenem Vorfall, der zur Abfassung der Viten den Anstoss gegeben haben soll und der sich, was anderwärts ausgeführt werden wird, fast auf Monat und Tag datiren lässt, bis zu der Reise nach Rimini (Sommer 1547), wo ein ansehnlicher Teil des Manuskriptes vorlag, zum Entwurfe und zur Skizzirung einer so umfangreichen und so mannigfache Vorstudien voraussetzenden Arbeit nicht genügt haben kann und will, an der Wahrheit von Vasaris Erzählung festhaltend, jene Abendgesellschaft beim Kardinal Farnese in das Jahr 1543 zurückverlegen. Zu diesem Ansatze veranlasst ihn insbesondere der Umstand, dass Molza, der neben anderen Literaten des farnesischen als Hofes anwesend erwähnt wird, im Jahre 1544 schon gestorben war. In der Hauptsache hat er gewiss recht; den Plan zu den Viten hat Vasari, wie sich aus zahlreichen anderen Indizien ergibt, nicht erst 1546 gefasst. Die Umdatirung jener Szene um drei Jahre aber ist gewaltsam und überflüssig. Vasari hat sich bei den Dingen, die er nach eigenen Erlebnissen erzählt, wohl häufig in Jahreszahlen, aber selten ausser in Details in der Reihenfolge der Ereignisse und ihrer gegenseitigen Beziehung geirrt. Die irrtümliche Erwähnung Molzas hat nichts zu besagen; die Gestalt dieses Dichters war in seiner Vorstellung mit dem farnesischen Musenhofe so fest verbunden, dass er seinen Namen neben den des Tolomei und Caro setzte, als er die Anekdote nach mehr denn 20 Jahren niederschrieb. Man darf wohl gelinde Zweifel hegen, ob sich alles aufs Wort so begeben habe, wie sie es will; im Grunde ist aber die Frage nach ihrer buchstäblichen Richtigkeit belanglos, weil sie ohnehin das nicht berichtet, was man aus ihr mitunter herausgelesen, dass nämlich die Viten erst 1546 begonnen wurden. Wann ihm der Gedanke die Geschichte der Künstler da Cimabue in qua zu schreiben gekommen ist, lässt sich nicht bestimmen und man mag seiner Versicherung, er habe ihm seit seiner Jugend vorgeschwebt, Glauben beimessen oder nicht. Nur annäherungsweise vermögen wir den Zeitpunkt zu fixiren, seit dem er schon mit Vorstudien zu diesem oder einen ähnlichem Werke begonnen haben muss. Zur Auffindung dieses Datums bieten sich verschiedene Indizien. Scotti glaubt solche in zwei Stellen der Torrentina zu fiden, an denen Lionello da Carpi und Kardinal Schomberg als lebend angeführt werden. Jener starb 1535, dieser 1537; der Schluss, dass die beiden Notizen vor dem Jahre 1535 bezw. 1537 niedergeschrieben wurden, erscheint zwingend. An beiden Stellen hat sich der Verfasser aber arg versehen. Davon, dass Lionello da Carpi in Meldolla 90jährig lebe, steht in der ersten Auflage nichts; Vasari hat diesen Passus erst in die zweite eingesetzt und dabei entweder einen Gedächtnisfehler begangen oder eine andere Persönlichkeit als den 1535 verstorbenen

Fürsten gemeint. Über Schomberg soll Vasari sagen »arcivescovo di Capua ed ultimamente cardinale«, Worte, sagt Scotti, die gewiss vor 1537, dem Jahre, in dem der Kardinal starb, geschrieben sind. Aber auch hier hat er sich den Wortlaut nicht genau angesehen; Vasari spricht von einem Bildnisse des Fra Niccolò della Magna, »quando era giovane, il quale poi Arcivescovo di Capua ed ultimamente fu Cardinale«. Aus dieser Fügung der Worte lässt sich sicher gar kein Schluss auf die Zeitziehen, in der sie niedergeschrieben worden sind. Die nächsten Daten, die von Vasaris Beschäftigung mit dem Stoffe der Viten zeugen, hat V. vollkommen übersehen. Im Winter 1530 auf 1540 arbeitete Vasari im Kloster S. Michele in Bosco zu Bologna. Bevor er sich in das eine halbe Stunde von den Toren der Stadt entfernte Kloster einschloss, verlangte er Zeit um alle berühmten Malereien der Stadt zu besichtigen. Eine nähere Prüfung der Viten ergibt, dass er mit den bolognesischen Denkmälern sehr gut vertraut war; so gehen z. B. die Biographien des Ercole Grandi, des Francia, des Parmiggianino ganz oder zum grössten Teil auf Daten und Nachrichten zurück, die er in der Hauptstadt der Emilia gesammelt hat. Obwohl er sie später noch öfter berührt hat, so scheint er sich in ihr niemals mehr für längere Zeit aufgehalten zu haben und man darf mit Grund vermuten, dass der Grundstock jener Notizen während der 8 Monate entstanden ist, die er im Winter 1539—1540 dort verbrachte. Im Jahre 1541 unternahm Vasari eine Reise nach Venedig und besuchte verschiedene Städte Oberitaliens, über deren Kunstschätze er mehr oder weniger ausführlich berichtet. Auch sie hat er bis zur Drucklegung der ersten Auflage nicht wieder betreten; da man in den meisten Fällen zu der Annahme gezwungen ist, dass er über sie auf Grund eigener Anschauung berichtet, so ergibt sich der Schluss, dass ihm damals der Plan zu den Viten vorgeschwebt sein muss, von selbst. Dasselbe gilt von den Reisen nach Neapel und Lucca. Das Anfangsdatum für Vasaris kunsthistorische Studien, das wir auf diese Weise gewinnen stimmt mit der Angabe in dem Briefe an Cosimo I. vom 8. März 1550, in dem es heisst, er überreiche ihm sein Buch, das die Frucht einer Arbeit nicht von zwei Monaten, sondern von zehn Jahren darstelle. Erst wenn man dies alles erwägt, erhält die Erzählung Vasaris über die Unterhaltung mit Giovio vor dem Kardinal Farnese ihre rechte Beleuchtung. Vasari besass zu dem Werke, das Giovio zu schreiben beabsichtigte, bereits ansehnliche Materialien; auch die hauptsächlichsten Vorlagen, wie Ghibertis Kommentarien, Billis Buch und Albertinis Führer durch Florenz, auf denen seine Darstellung der trecentistischen und quattrocentistischen Künstler aus Toskana beruht, werden damals schon in seinen Händen gewesen sein. Aber noch nach einer anderen Richtung muss Vasari das Werk schon damals vorbereitet haben. Jener Disput lässt sich auf Grund des Itinerars des Kardinals Farnese mit ziemlicher Sicherheit in den Juni des Jahres 1546 verlegen. Vom Juli bis zum Oktober hatte Vasari, wie aus dem Briefwechsel Giovios mit Farnese und aus Vasaris eigenen Aussagen hervorgeht, alle Hände mit den Fresken in der Cancelleria zu tun. Am Anfang November reiste er nach Florenz ab. Während dieser Zeit konnte er offenbar keine Musse finden, um sich mit den Viten zu beschäftigeu. Nun enthalten diese eine lange Reihe höchst ausführlicher Schilderungen römischer Denkmäler wie der Stanzen, der Fresken Michelangelos in der

Sixtina, der Façaden Polidoros u. s. w., die vor den Werken selbst abgefasst sind. Da Vasari in der Zeit von 1546 bis 1550 Rom nicht oder höchstens für kurze Zeit aufgesucht hat, so muss er über diese Partien schon verfügt haben, als er die ewige Stadt im Jahre 1546 verliess. Die rasche Entstehung der Viten in der ersten Hälfte des Jahres 1547 hat nun nichts befremdliches; das Material lag zum grossen Teile bereit und brauchte nur geformt zu werden. Farnese und Giovio veranlassten ihn nicht, ein neues Werk zu beginnen, sondern ein bereits in der Entstehung begriffenes rasch auszuarbeiten.

Scotti erörtert im Zusammenhange mit der Analyse der Darstellung, die Vasari selbst von der Entstehung der Viten entwirft, die Frage, welche Persönlichkeiten unter den hilfreichen Freunden zu verstehen seien, auf welche die Conclusione der Torrentinoausgabe an mehreren Stellen anspielt, und in welcher Richtung sie die Gestaltung des Werkes beeinflusst haben. Obwohl er wertvolles ungedrucktes Material zur Aufhellung dieser viel umstrittenen Angelegenheit beigetragen hat, so sind ihm doch wichtige bereits gedruckte Dokumente entgangen; entscheidende Gesichtspunkte hat er teils verkannt teils nicht genügend klar herausgearbeitet, weil er zusehr an vorgefassten Aussichten festhält. Da er zudem die Erörterung des Problems immer mit anderen Materien verquickt und über mehrere Kapitel verzettelt, so will ich hier versuchen es von neuem und im Zusammenhange darzulegen.

Dass Vasari die Viten nicht allein zustandegebracht habe, ist seit dem Ende des 16. Jahrhunderts häufig ausgesprochen worden. Den Anlass zur Verbreitung dieser Ansicht hat er selbst durch die zweite Auflage gegeben, in der er eine ganze Reihe von Persönlichkeiten als Gewährsmänner namentlich anführt. Da zudem seine Freundschaft mit dem Spedalingo der Innocenti, D. Vincenzo Borghini und die Dienste, die ihm dieser bei verschiedenen künstlerischen Unternehmungen wie dem Apparat für die Hochzeit des Francesco de Medici, der Decke des Salone im Pal. vecchio als literarischer Beirat geleistet hatte, allgemein bekannt waren, so hat man Borghini von jeher als den hauptsächlichsten Mitarbeiter, ja als den ungenannten Mitverfasser der Viten angesehen. Neben Borghini wurden aber zumeist von Leuten, die Vasari den literarischen Ruhm nicht gönnen wollten, auch noch andere namhaft gemacht, die der Aretiner um ihr geistiges Eigentum gebracht haben soll. Giuliano de' Ricci, nach Moreni ein Neffe Macchiavells, bezeichnet den Olivetanermönch D. Miniato Pitti, der Vasari seit seiner Jugend gefördert hatte, als Urheber vieler Lügengeschichten in der ersten Auflage. D. Serafino Razzi weist seinem Bruder D. Silvano einen wichtigen Anteil zu und behauptet, dass insbesondere das Leben Fiesoles von ihm herrühre. Andere wurden auf jene schon von uns herangezogene Stelle der Selbstbiographie aufmerksam, an der Vasari erzählt, dass er sich nur auf Andrängen Giovios, Caros und Tolomeis und nur unter der Bedingung an die Ausarbeitung der Viten gemacht habe, dass einer dieser Literaten seinen Entwurf stilistisch umarbeite und unter seinem (also nicht unter Vasaris) Namen herausgebe. Auf diese Weise kamen Giovio und A. Caro unter die hypothetisschen Mitarbeiter. Den Anteil Caros schienen zwei schon 1572 publizirte Briefe zu bestätigen. Giovios Hülfe wurde wahrscheinlich, seit durch die Veröffentlichung der Biographien Lionardos,

Raphaels und Michelangelos feststand, dass er sich mit der Materie abgegeben hatte und der Plan, den Elogien der Kriegshelden und Literaten die der bildenden Küstler folgen zu lassen, den ihm Vasari zuschreibt, keinerwegs auf einer Fiktion beruht.

Eine stattliche Anzahl von Kompetenten macht somit Anspruch auf die Verdienste des Aretiners. Aber die meisten müssen schon bei einer oberflächlichen Prüfung ausgeschieden werden. Vasari war als Nichtflorentiner, als Emporkömling und als unzünftiger Schriftsteller zur Zeit seines Lebens und nach seinem Tode stets Gegenstand boshafter Angriffe. Auf solche gehen die meisten Vermutungen über Mitarbeiter zurück, die fast stets zugleich Verdächtigungen sind. Wohlwollende Beurteiler wie Lanzi haben hervorgehoben, dass die Benützung fremder Hülfe für das Zustandekommen eines so umfassenden Werkes eine unerlässliche Bedingung für dessen Entstehung ausmacht, dass aber Plan und Ausführung Vasaris geistiges Eigentum sind. Eine solche Entscheidung, die wie wir sehen werden, keiner allzugrossen Einschränkung bedarf, kann jedoch wegen ihrer Allgemeinheit heute weder den Literarhistoriker noch denjenigen befriedigen, der die Viten zum Ausgangspunkte kunstgeschichtlicher Untersuchungen macht. Dass er Berater und Mitarbeiter gehabt hat, hat er selbst zugegeben; die Frage nach derem Einfluss ist damit nicht gelöst, dass man ihn von dem Vorwurfe eines Plagiators freispricht. Will man in der ganzen Angelegenheit klar sehen, so muss man die mutmasslichen Mitarbeiter der zweiten von denen der ersten Auflage scheiden. Unter den letzteren, die uns zunächst angehen, gibt es solche, die Vasaris Kenntnisse auf schriftlichem oder mündlichem Wege bereichert haben und solche, die er zur Verbesserung des Stiles und der literarischen Form heranzog.

Als rein literarische Berater (Scotti spricht nur von ihnen) können der geläufigen Tradition nach folgende Persönlichkeiten in Betracht kommen: Giovio, Caro, Tolomei, Romolo Amaseo, D. Matteo Faetani und Vincenzo Borghini. Einem von den ersten vier wollte Vasari nach seiner Selbstbiographie die Revision und Ausgabe seines Werkes anvertrauen. Soweit unsere Kenntnisse reichen, hat von diesen nur Caro nähere Beziehungen zu den Viten. Einen Teil des in Rimini abgeschriebenen Manuskriptes sendet er im Dezember 1547 an Vasari mit einem Briefe zurück, in dem er seine Erzählungsweise lobt, aber rät den Ausdruck zu vereinfachen. Dass er Korrekturen oder Änderungen angebracht hat, lässt sich aus den Worten dieses Briefes nicht herauslesen. Vasari malte im Jahre 1548 ein Bild für ihn; wir können nicht sagen, dass es etwa als Abschlagszahlung für die an die Viten gewendete Mühe aufzufassen sei. Denn Caro besass am Hofe der Farnese gerade in künstlerischen Angelegenheiten einen gewissen Einfluss und Vasari mochte es für geraten erachten sich diesen Mann geneigt zu erhalten. So muss sich der Passus in dem Briefe Caros an Vasari vom 10. Mai 1548: »dell' altra opera vostra non accade che vi dica altro, poi che vi risolvete che la veggiamo insieme« nicht notwendig auf die Viten beziehen; wenn es wirklich der Fall sein sollte, ist er bedeutungslos, weil Vasari Rom erst betrat, als der Druck des Werkes in vollem Gange war. Trotzdem hat Caro etwas beigesteuert: es ist der Vierzeiler auf Masaccio, der aber erst in der zweiten Auflage mit seinem Namen gezeichnet ist. Von Giovios Einflussnahme finden wir keine Spur;

soweit der Vergleich der erhaltenen Reste seiner kunsthistorischen Schriften mit denen Vasaris schliessen lässt, hat der letztere auch in seine Papiere keine Einsicht nehmen können.

Für die Beteiligung Tolomeis oder Amaseos, die wie Scotti richtig ausführt, von vorneherein sehr unwahrscheinlich ist, haben wir keinen andern Beleg als die an der angezogenen Stelle von Vasari ausgesprochene Absicht sie eventuell um Rat zu fragen. So bleiben als Berater nur D. Matteo Faetani und Vincenzo Borghini übrig. In der Beurteilung der Rolle dieser beiden Männer muss ich von Scotti abweichen. Über den ersteren erzählt Vasari nur, dass er sich erboten habe, das Manuskript, soweit es im Frühjahre 1547 fertig vorlag, unter seiner Aufsicht abschreiben zu lassen und es selbst zu korrigiren (di farlami trascrivere a un suo monaco eccellente scrittore e di coreggerla egli stesso), was auch geschehen sei, während er selbst in Rimini und Ravenna Bilder und Fresken malte. Was ist nun mit dem trascrivere in buona forma, dem correggere und ridurlo a buon termine gemeint? Scotti versteht unter diesen Ausdrücken eine ziemlich eingreifende stilistische Umarbeitung. Dass eine solche stattgefunden hat, trachtet er in dem zweiten Teile (esame stilistico dell' opera Vasariana) nachzuweisen. Diese Untersuchungen enthalten wertvolle Bemerkungen, kommen aber zu ungenügenden Ergebnissen, weil der Autor zweierlei Zwecke mit ihnen verfolgen wollte. Er stellt in ihnen die dialektischen, grammatischen und syntaktischen Eigentümlichkeiten seines Stiles fest und verwendet sie dazu um die von Fremden nicht nur inspirirten, sondern auch verfassten Stücke aus den Viten auszuscheiden.

Der Gedanke das Thema stilkritisch anzupacken ist sehr glücklich. Nur ist sich der Verfasser einerseits nicht hinreichend klar über die möglichen Resultate einer solchen Fragestellung, andererseits sind die von ihm entwickelten historischen Voraussetzungen, die zur Interpretation dieser Resultate dienen, teils unvollständig teils irrig. Scotti verwendet nur die syntaktischen Eigenheiten zur stilkritischen Analyse der Viten. Vasari baut lange Perioden, die er aber nicht regelrecht konstruirt; die Übereinstimmung der Satzglieder in Numerus und Casus, die sich aufeinander beziehen sollen, fehlt oft. Mitten im Schreiben wechselt er den Gedanken oder schiebt einen neuen Nebensatz ein, der sich dann nicht der anfänglichen Fügung des Satzes, sondern dem unterdessen veränderten Sinne anpasst und so das syntaktische Gerüst sprengt. Anakoluthe oder ein sehr freier Gebrauch der relativen Anknüpfungen, Konstruktionen nach dem Sinne, andererseits unkorrekte Verkürzungen und Zusammenziehungen, die der Sprechweise des täglichen Lebens entstammen, sind die häuptsächlichsten Merkzeichen der affektiven Syntax Vasaris. Er schreibt aber nicht immer ungezwungen, sondern versucht auch häufig die rhetorische Prosa gewisser zu seiner Zeit führenden Literaten nachzuahmen. Der Einfluss, den Aretin in der Zeit von 1532—1537 auf ihn ausübte, hätte verdient mehr hervorgehoben zu werden. So finden wir Pleonasmen, Superlative, künstliche Inversionen, die Versetzung der Zeitwörter an das Ende langausgesponnener Sätze, wenn er als Schriftsteller wirken will.

Vasaris Prosa wird durch diese von sorgfältig gewählten Beispielen begleiteten Auseinandersetzungen gut charakterisirt. Genügen sie aber,

um Partien, die sich mit ihnen nicht vertragen, als Einschübe zu erkennen? Man kann dem Verfasser zugeben, dass gewisse Stellen wie die Konklusione oder der Eingang zum Leben Tafis eine Beherrschung der Sprachregeln zeigen, die in den Viten und den Briefen sonst sehr selten ist. Was lässt sich daraus schliessen? Dass diese Stücke nicht von Vasari entworfen sind oder dass sie ein anderer korrigirt und in die rechte Form gebracht hat? Scotti drückt sich über diesen Punkt nicht klar aus, neigt aber mehr zu der ersteren Vermutung. Abgesehen davon, dass gegen den Einwand, dass sich Vasari ja zusammengenommen und auch manchmal korrekter als sonst gewöhnlich geschrieben haben kann, nicht viel einzuwenden ist, fehlt dazu in der Kette des Beweises ein Glied: damit er sich schliesse, muss man entweder die Ähnlichkeit jener Stellen mit dem Stile desjenigen, der für sie als Autor in Betracht kommt, aufdecken oder mindestens wahrscheinlich machen, dass sie ihrem Inhalte nach nicht von Vasari herrühren können.

Über die Persönlichkeit des Korrektors hat Scotti eine Vermutung, an der er starr festhält. Unter den Farnesischen Literaten dürfe man ihn nicht suchen; Caro habe diese Rolle, die ihm Vasari zugedacht hatte, höflich aber bestimmt abgewiesen (was sich aus den beiden oben zitirten Briefen nicht herauslesen lässt). Mit Borghini und dem florentinischen Schriftstellerzirkel habe Vasari in der Zeit von 1546 bis 1549 keine Beziehungen anknüpfen können, weil er erst kurz vor dem Beginn des Druckes nach Florenz gekommen sein. So bleibe allein D. Matteo Faetani, der Montolivetaner, übrig, unter dessen Aufsicht das Manuskript kopirt wurde. Von ihm rühren die ampollosen Proemien her, er habe dort Hand angelegt, wo der Stil der Viten schulmässig korrekt wird.

Gegen diesen Beweis ist nun vor allem einzuwenden, dass Scotti das Itinerar Vasaris vom 1547—1549 nicht richtig rekonstruirt hat. Die Hauptquelle für diese Lebensperiode ist der betreffende Abschnitt der Selbstbiographie, in dem aber die Ereignisse nicht chronologisch erzählt, sondern durcheinander geworfen sind. Es heisst dort, dass er von Rimini (Sommer-Herbst 1547) nach Arezzo zurückkehrte um sein Haus auszumalen. Im Jahre 1548 habe er die Hochzeit der Esther für das Kloster S. Fiora e Lucilla in Arezzo gemalt. In dieselbe Zeit fällt das Bildnis des Luigi Guicciardini, den er porträtirte, weil ihm dieser in demselben Jahre (also 1548) als Kommissär von Arezzo beim Ankaufe des Landgutes Frassineto beigestanden war. Diesem Werke folgt eine Altartafel für Castiglione Aretino; zu gleicher Zeit leitete er die Anlage einer grossen Pflanzung in Monte San Savino für den Kardinal del Monte, damals Legaten von Bologna. Nach Vollendung dieser Arbeiten geht er nach Florenz, malt hier eine Prozessionsfahne für eine Aretinische Bruderschaft, die nach Arezzo geschickt wird und dort in seinem Hause die Bewunderung des durchreisenden Kardinals d'Armagnac erregt, den Adonis für Annibale Caro, um den ihn dieser schon lange vorher in einem seither gedruckten Briefe ersucht hatte und mehrere Bilder für Privatleute. Nach der Beendigung dieser Arbeiten reist er nach Bologna um den Kardinal del Monte zu besuchen, der ihn bestimmt, die Tochter des Francesco Bacci zur Frau zu nehmen. Nach seiner Rückkehr nach Florenz beschäftigt er sich mit Bildern für Altoviti, Bernardetto de' Medici u. a., sowie mit dem grossen

Tafelbilde, das Gismondo Martelli testamentarisch für seine Kapelle in S. Lorenzo gestiftet hatte. Unterdessen wünscht der Herzog Cosimo, die fast beendeten Viten gedruckt zu sehen. Lorenzo Torrentino übernimmt sie und ist mit dem Satze noch nicht am Ende der Einleitung angelangt, als Papst Paul III. stirbt.

Scotti hält diese Erzählung für chronologisch richtig und versteht unter quella state, in der die Prozessionsfahne für Arezzo entstanden ist, den Sommer 1549; eine Bestätigung dafür liege darin, dass das dieser Fahne folgende Bild lange Zeit nach dem Briefe Caros vom 10. Mai 1548 gemalt worden sei. Seine Voraussetzung wird aber dadurch hinfällig, dass Luigi Guicciardini erst im Jahre 1549 Kommissär von Arezzo war und die Prozessionsfahne in das Jahr vorher fallen muss, da der Kardinal d'Armagnac laut Ciacconius Italien im Jahre 1548 besuchte. Das Bildnis Guicciardinis kann also unmöglich auf die Tafel mit der Hochzeit der Esther folgen, die Vasari am 13. Juli 1548 übernahm. Vasari registrirt, hier die Werke, die er während der ganzen Zeit seit seiner Rückkehr von Rimini bis zur Übersiedlung nach Rom in Arezzo gemacht hat an einer Stelle, statt immer wieder zu vermelden, dass er nach seiner Vaterstadt zurückgekehrt sei. Aber auch die Zahl der Aufenthalte in Florenz ist nicht richtig. Annibale Caro richtet die beiden Briefe vom Dezember 1547 und 10. Mai 1548 nach Florenz. Am 14. März 1548 nahm Vasari die Restsumme für eine Tafel im Dom zu Pisa entgegen; da der Zahlungsvermerk keine Ausgabe über einen Prokurator enthielt, so ist wohl zu vermuten, dass sich der Maler selbst nach Pisa verfügt hat. Nimmt man hinzu, dass Vasari im Herbste Arezzo aufzusuchen pflegte, dass er demnach von Rimini eher im Spätherbst 1547 als in den ersten Monaten des Jahres 1548 zurückgekehrt sein wird, so erscheint die Ausmalung seines eigenen Hauses, die ihn nach der Selbstbiographie während der ganzen ersten Hälfte des Jahres 1548 beschäftigt haben müsste, als eine zu kleine Arbeitsleistung für den pinselgewandten Maler. Mehrere Gründe sprechen demnach dafür, dass Vasari den Winter von 1547 auf 1548 in Florenz zugebracht habe. Von da wird er dann im Sommer nach Arezzo zurückgegangen sein. Im Spätsommer (quella state knüpft dann an die Datirung der Hochzeit der Esther an) ist er wieder in Florenz, im Winter 1548—1549 wohl in Arezzo. Im Frühjahr 1549 wird er dann mit Luigi Guicciardinis Hülfe Frassineto erworben haben. In diese Zeit fällt der Beginn der Praktiken wegen seiner Heirat, in die uns ein von Scotti übersehener Brief Vasaris an Luigi Guicciardini Einblick gewährt. Er ist unmittelbar nach Vasaris Ankunft in Florenz geschrieben und wird wohl in das Frühjahr oden den Frühsommer 1549 gehören. Aus ihm erhellt, dass Guicciardini die Verhandlungen mit den Verwandten der in Aussicht genommenen Braut anknüpfte und hierbei von D. Miniato Pitti unterstützt wurde. Vasari zweifelte lange, ob er sich zu diesem Schritte entschliessen sollte; in einem von Scotti im Auszuge veröffentlichten wohl an Borghini gerichteten Blatte erwägt er die Gründe, die dagegen sprechen. Noch im September 1549 hatte er sich nicht entschieden und fragte Aretin um Rat. Wenn es buchstäblich richtig sein sollte, dass erst der Kardinal del Monte seine Bedenklichkeiten überwunden hat, so wird der von Scotti aufgefundene Brief in dem er Borghini mit dem

Abschluss der Bedingungen des Verlöbnisses betraut, in den Herbst 1549 zu setzen sein.

Aus unserer Rekonstruktion von Vasaris Itinerar während der Jahre 1547—1549 folgt demnach das gerade Gegenteil von dem, was Scotti behauptet. Vasari war in dieser Zeit mindestens dreimal und immer durch mehrere Monate in Florenz. Die Annahme, dass er während dieser Periode keinen Verkehr mit den Florentiner Literaten gepflogen haben kann, ist mithin hinfällig, ebenso die Folgerung, dass niemand anderer als D. Matteo das Manuskript der Viten durchzusehen imstande war. Über seinen Anteil lässt sich nach den vagen Aussagen Vasaris nichts sicheres mutmassen. Dagegen steigt die Wagschale zu Gunsten Borghinis. Wann Vasari und Borghini einander kennen gelernt haben ist ungewiss. Wir finden sie 1549 schon in so vertrautem Verhältnis, dass der letztere als Ehewerber für jenen auftreten konnte. Dieser Umstand deutet auf eine längere Bekanntschaft und nichts steht der Vermutung im Wege, dass Vasari sich schon geraume Zeit früher mit ihm über sein Werk beraten habe. Über den Anteil, den er an der Vollendung der Viten genommen hat erlauben die höchst interessanten Schriftstücke, die Scotti entdeckt hat, zusammen mit einem Briefe Vasaris, dessen Bedeutung er nicht erkannt hat, ein sicheres Urteil. Das früheste Stück dieser Reihe ist das zuletzt genannte Billet Vasaris an Borghini, das ich in den Februar 1550 setze. Vasari hat es kurz vor seiner Abreise nach Rom in höchster Eile geschrieben. Er bittet darin den Freund um folgende sechs Dinge: 1. möge er für ihn um eine gute Reise und glückliche Aufnahme in Rom beten. 2. möge er den beiliegenden Epilog (die Conclusione) durchsehen, einrichten und an Giambullari schicken. 3. möge er das Register und das Verzeichnis der Druckfehler vollenden und für den Neudruck eines Blattes in dem Abschnitte über die Skulptur sorgen. 4. möge er sich des Titels für das ganze Werk annehmen; er wolle hier Giorgio Vasari pittore Aretino und nicht schlechtweg Giorgio Vasari heissen, wie auf dem Titelblatte des dritten Teiles. 5. möge er ohne Rücksicht nach seinem Gutdünken Änderungen und Verbesserungen anbringen und Adriani an die Epitaphien erinnern, um die er (Vasari) ihn ersucht habe. Wie Borghini den Aufträgen seines Freundes nachkam, zeigt ein Brief, der als Antwort auf eines der ersten Schreiben Vasaris aus Rom dient und den Scotti zum erstenmale veröffentlicht. Er tröstet ihn darüber, dass er die Viten dem Herzog und nicht dem Papste gewidmet habe, der solcher Dingen noch nicht müde sei und sie besser belohnt hätte und versichert ihn das er an dem Register im Verein mit Giambellari arbeite. Aus diesem Schriftstücken geht hervor, dass Borghini nicht nur den Druck leitete, sondern alles, was an dem Manuskript noch fehlte zu ergänzen hatte. Vasari erteilt ihm ausdrücklich die Ermächtigung Korrekturen und Verbesserungen anzubringen und übersendet ihm eine Skizze der Konklusione zur Ausarbeitung. Dieses Nachwort zeichnet sich nun tatsächlich durch eine Prosa aus, wie sie die auf die Feinheit ihres Stiles eifersüchtigen Literaten schreiben und enthält überdies nicht einen der charakteristischen syntaktischen Fehler Vasaris. Dass Borghini derjenige war, der es in diese Form gebracht hat, ist durch das von Scotti übersehene Blatt sichergestellt. Dadurch erhält

auch die Vermutung, dass die Widmung von demselben Schriftsteller sprachlich umgestaltet worden sei, die grösste Wahrscheinlichkeit; ein von der gedruckten Fassung abweichenden Entwurf, den der Verfasser mitteilt, rührt wohl von den Spedalingo der Innocenti her. Jene beiden Briefe verraten uns aber noch den Namen eines anderen Helfers, den man bisher nie mit den Viten in Zusammenhang gebracht hat: Pierfrancesco Giambullari, der gleich seinem Freunde Gelli zu den Hofliteraten Cosimo I. gehörte, war als oberster Revisor über Borghini gesetzt und hatte die Änderungen die der letzte vornahm, zu begutachten. Neben Borghini und Giambullari beteiligten sich aber noch zwei andere Florentiner mit poetischen Beiträgen an den Viten, Antonio Segni und G. B. Strozzi d. ä. Scotti Behauptung, Vasari habe in den Jahren, in denen er sein Werk ausgestaltet hat, keine Beziehungen zu den florentinischen Schriftstellern pflegen können, ist mithin nach keiner Richtung haltbar; denn die einzigen Männer, für deren Anteil an den Viten wir sichere Anhaltspunkte besitzen, sind die beiden Florentiner Borghini und Giambullari, zu denen noch Caro, Segni, Strozzi und wahrscheinlich auch Adriani, mit Ausnahme Caros lauter Florentiner, als Verfasser von Epitaphien kommen.

Wir haben die Frage nach den Namen von Vasaris Korrektoren so breit behandelt, weil Scotti sich nur um sie kümmert. Unsere Untersuchungen haben nur ergeben, dass das Manuskript der Viten durch verschiedene Hände gegen ist und dabei an einigen Stellen in stilistischer Beziehung umgestaltet worden ist. Nirgends aber liess sich bisher nachweisen, dass diese Abhänderungen sich auch auf den Inhalt erstreckt haben. Scotti stellt eine Reihe von Einleitungen zu einzelnen Viten zusammen, deren Stil ihm von dem Vasaris abzuweichen scheint und meint sie seien von Faetani verfasst. Aber die Gedanken, die sie aussprechen, decken sich sosehr mit den Ansichten Vasaris, dass man höchstens annehmen kann, dass einer der Korrektoren ein Konzept Vasaris in derselben Weise zurechtgestutzt habe, wie Borghini das Nachwort. Im Grunde interessiren uns nicht die Namen derjenigen, die Vasaris stilistische Schnitzer ausgemerzt, sondern die Mitarbeiter, die ihn mit Nachrichten über Dinge versehen haben, die er selbst nicht erfahren oder erforschen konnte. Zu diesem Zwecke müsste man die innere Entstehungsgeschichte der Viten analysiren und die verschiedenen Quellen, aus denen ihr Material herstammt zu erkennen suchen um zu entscheiden, wo er sich auf die ältere kunsthistorische Literatur, wo er sich auf Urkunden oder Inschriften, auf die mündliche Überlieferung, auf Autopsie oder auf schriftliche Relationen anderer stützt. Scottis Darstellung der Genesis der Viten bleibt an Äusserlichkeiten haften, weil er diese Seite des Problems gar nicht ins Auge gefasst hat.

Bevor wir uns den Abschnitten von Scottis Arbeit zuwenden, die sich mit dem Examen der Umarbeitung der Viten befassen, müssen wir noch eine chronologische Frage prüfen, die bisher noch nicht befriedigend beantwortet wurde. Ich meine das Datum des Erscheinens der ersten Auflage. Ihr Titel trägt in beiden Bänden die Jahreszahl 1550. Am Schluss des zweiten Bandes findet sich aber folgender Vermerk: Stampato in Fiorenza appresso Lorenzo Torrentino impressor Ducale del mese di Marzo l'anno MDL. Löst man dieses Datum nach florentinischen Stile auf, so

ergibt sich das Jahr 1551 als Zeitpunkt der Beendigung des Druckes; die Jahreszahl auf den Titeln wäre dann gleichfalls ab incarnatione zu verstehen. Die Meisten, unter ihnen auch Domenico Moreni, der Bibliograph der Torrentinoschen Offizin, kehren sich an diesen Einwendung nicht und halten daran fest, dass die Viten 1550 veröffentlicht wurden. Neuerdings haben einzelne Forscher die zweite Auslegung bevorzugt. Milanesi schwankt zwischen beiden Daten. Frey spricht sich entschieden für das Jahr 1551 aus mit der Begründung, dass die Zeit vom Herbste 1549 bis zum März 1550 für den Satz eines so ausgedehnten Werkes nicht genügt haben könne. Scotti schliesst sich dieser Ansicht mit der Bemerkung an, dass der herzogliche Drucker stets ab incarnatione datire. Weder Frey noch Scotti haben aber gesehen, dass sich die Frage nicht so einfach erledigen lässt; beide Datirungen haben mancherlei gegen sich. Da ich eine endgiltige Lösung nicht zu geben vermag, so will ich hier wenigstens die Gründe, die für und gegen jede derselben sprechen, anführen, um einem sachkundigen Beurteiler die Enscheidung zu erleichtern.

Die Schwierigkeit wäre am einfachsten behoben, wenn es nachzuweisen gelänge, dass dass Torrentino wirklich ausnahmslos ab incarnatione datire. Dieser Nachweis ist aber wenigstens auf Grund des Materiales, das die Bibliographie Morenis enthält, nicht zu erbringen. Moreni selbst berücksichtigt diese Eventualität gar nicht, sondern reiht die Drucke nach der Jahreszahl ein, die das Titelblatt trägt. Die Jahreszahlen der Druckvermerke am Ende der Bände stimmen stets mit den der Titel überein[1]); sie können demnach zur Entscheidung der Frage nicht herangezogen werden. Sucht man diese auf andere Weise, etwa durch den Vergleich mit den Daten der Widmungen und Briefe der einzelnen Werke zu deuten, so wird es wahrscheinlich, dass Torrentinos Gebrauch schwankt. Nur in zwei Fällen ist die Titeldatirung sicher florentinisch und muss gegenüber der gewöhnlichen um ein Jahr vermehrt werden: bei den quatro Zezioni des Annibale Rinuccini vom Jahre 1561, deren Widmung zu Perugia am 10. März 1562 abgefasst ist und bei der Leichenrede des Pietro Vettori auf die am 17. Dezember 1562 verstorbene Eleonora de' Medici, die Gemahlin Cosimos, die nach dem Titel IIII K. Jan. 1562 gehalten wurde. Dagegen sind die Gedichte auf den Tod dieser Dame und ihrer beiden Söhne, die Lodovico Domenichi mit einer Widmung vom 30. Januar 1563 einbegleitete, wohl wirklich in diesem Jahre und nicht im nächstfolgenden ausgegeben worden. Ebenso stammt die unvollständige Ausgabe der Hieroglyphica des Pierio Valeriano, die ein Brief Domenichis vom 25. Januar 1556 eröffnet, aus dem Jahre 1556, weil die vollständige Ausgabe in 52 Büchern in demselben Jahre in Basel erschien. Wenn G. B. Gelli seiner vierten Vorlesung über Dantes Inferno einen Brief vom ersten Tage des Jahres 1558 vorausschickt, so kann damit nur der Neujahrstag 1558 (st. c.) gemeint sein. Beispiele dieser Art, die sich leicht vermehren lassen, stellen sich der unbedingten Anwendung der florentinischen Datirungsweise auf die Torrentinoschen Ausgaben entgegen. Solange nicht dass Gegenteil

---

[1]) Ausnahmen, wie der erste Band von Simone Fornaris Ariostkommentar, der am Titel die Jahreszahl 1549 trägt, während der Druck laut Vermerk auf der letzen Seite erst im Juni 1550 beendet wurde, beweisen nichts für unseren Fall.

nachgewiesen ist, haben wir in jedem einzelnen Falle zu untersuchen, welche Zählung sich mit den übrigen Daten des betreffenden Druckes am besten verträgt und es besteht mithin kein Zwang, den Druckvermerk von Vasaris Viten auf das Jahr 1551 zu deuten.

Für das letztere Datum spricht allerdings der Grund, den Frey geltend gemacht hat und der auf den ersten Blick besticht. Am 10. November 1549 war nicht einmal der Satz der 110 Seiten der theoretischen Einleitung vollendet; es erscheint daher kaum denkbar, dass das ganze, samt dem Register mehr als 1000 Seiten umfassende Werk vier oder bestenfalls fünf Monate später schon fix und fertig war. Trotzdem stellt sich diese Eventualität nach reiflicher Erwägung als die wahrscheinlichere heraus. Überblickt man die Leistungen der Torrentinoschen Druckerei in den Jahren ihrer stärksten Fruchtbarkeit d. i. zwischen 1548 und 1554, so muss man gestehen, dass sie tatsächlich imstande war 1000 Seiten binnen 5—6 Monaten zu drucken. Sie bewältigt, wenn wir an der gewöhnlichen Datirung festhalten, folgende Monatsmittel: im Jahre 1548 ca. 180 Oktav-, 50 Quart-, und 40 Folioseiten; im Jahre 1549 430 Oktav-, 100 Quart- und 35 Folioseiten; im Jahre 1550 200 Oktav-, 180 Quart- und 140 Folioseiten; im Jahre 1551 370 Oktav-, 160 Quart- und 220 Folioseiten. Verschieben wir die Datirungen durch die Auflösung nach Florentinischem Stile, so erhalten wir folgende Monatsmittel: im Jahre 1548 140 Oktav-, 50 Quart- und 40 Folioseiten; im Jahre 1549 300 Oktav-, 90 Quart- und 35 Folioseiten; im Jahre 1550 370 Oktav-, 95 Quart- und 100 Folioseiten; im Jahre 1551 330 Oktav-, 200 Quart- und 260 Folioseiten Aus dem Vergleiche beider Reihen, sieht man, dass man das von Frey erhobene Bedenken nicht beseitigt, wenn man den Druck statt über 6 über 18 Monate ausdehnt, weil die Druckerei im Jahre 1551 fast doppelt so stark in Anspruch genommen worden ist, als in dem vorhergehenden Jahre.

Dass die Viten im März 1550 zu Ende gesetzt waren, ist also möglich. Wahrscheinlich wird aber diese Datirung aus den zwei schon oben angeführten Briefen Vasaris und Borghinis. Jenes von Scotti übersehene Billet kann nur in die ersten Tage des Februar 1550 gesetzt werden. Am 7. Februar wurde Julius III. zum Papst erwählt; Vasari, der sich damals in Arezzo befand, begab sich gemäss seiner mit dem Kardinal del Monte getroffenen Verabredung sofort nach Florenz um sich vom Herzog zu beurlauben und ging dann unverzüglich nach Rom, wo er der Krönung des neuen Papstes am 21. Februar bereits anwohnte. Weil er wegen seiner eiligen Abreise nicht alles mit Borghini, der offenbar schon früher die Leitung des Druckes übernommen hatte mündlich besprechen konnte, liess er ihm jenes Merkblatt zurück, das mithin zwischen dem 7. und 21. Februar niedergeschrieben worden ist. Damals stand des Satz bereits im dritten Teile, da das Titelblatt desselben vorlag und nicht mehr geändert werden konnte; Vasari beschäftigte sich hauptsächlich mit dem Register, dem Druckfehlerverzeichnis und dem Vorwort. Aus den Bitten, die er an Borghini richtet, gewinnt man den Eindruck, dass er die Beendigung des Druckes als nahe bevorstehend ins Auge fasst. Durch diesen Brief wird die Datirung der Viten nach florentinischem Stile unmöglich. Denn, wenn der Druck im Februar 1550 schon so weit vorgeschritten war, wie jener

es erkennen lässt, so hätte eine durch irgend ein bedeutsames uns vollkommen unbekanntes Ereignis motivirte Unterbrechung stattfinden müssen, um seinen Abschluss bis in den März 1551 zu verzögern. Wer an der florentinischen Datirung festhält, verwickelt sich überdies in ein Gestrüpp von Unwahrscheinlichkeiten. Vasari war etwa vom Anfang August bis zum Oktober 1551 in Florenz; es wäre unerklärlich, warum er während dieser drei Monate den schon seit mehr als einem halben Jahre laufenden Druck nicht beschleunigt hätte und was für ein neues Hindernis seine Vollendung von neuem hinausgeschoben haben sollte. Das Merkblatt für Borghini müsste dann Ende Oktober oder Anfang November datirt werden; die Anspielungen auf die Übersiedlung nach Rom, der Hinweis auf die kurz vorher erfolgte Papstwahl in Borghinis Antwort wären unverständlich. Durch diese Erwägungen sehe ich mich veranlasst, an dem Jahre 1550 für die Drucklegung der Viten festzuhalten und muss Scottis apodiktischen Erklärungsversuch zu gunsten der Zählung ab incarnatione ablehnen.

Den beiden unbefriedigenden Kapiteln über die erste Ausgabe der Viten folgen die beiden besten des Buches über die Entstehungsgeschichte der zweiten Auflage und ihr Verhältnis zu Borghini. Scotti trägt hier die mannigfachen Nachrichten aus dem Briefwechsel Vasaris, sowie die zahlreichen indirekten Daten aus den Viten selbst, die das allmählige Fortrücken der Arbeit veranschaulichen, mit grossem Fleisse zusammen. Der Druck der beiden ersten Teile, die das Trecento und Quattrocento umfassen, war schon im Jahre 1564 vollendet. Der Fortsetzung stellten sich die umfangreichen Vorbereitungen für die Hochzeit des Francesco de' Medici mit Johanna von Österreich hindernd entgegen, die Vasari gemeinschaftlich mit Borghini zu leiten hatte. Zu Beginn des Jahres 1566 scheint der Satz wieder aufgenommen worden zu sein; jedenfalls lag ein gegenüber der ersten Auflage stark erweitertes Manuskript vor, in das Vasari die Ergebnisse seine Reisen nach Oberitalien (April—Mai 1566) und Rom (1567) eintrug. Da er seit seinem Eintritt in die Dienste Cosimo I. als Künstler ausserordentlich stark in Anspruch genommen war, so konnte er der Umarbeitung der ersten Auflage nicht die nötige Sorgfalt zuwenden und musste sich damit begnügen, die neuen Notizen, die ihm von allen Seiten zuströmten, äusserlich mit dem alten Texte in Übereinstimmung zu bringen. Daher die vielen Inkonsequenzen, Widersprüche, Nachträge und die Vieldeutigkeit der chronologischen Anspielungen. Besonderes Interesse beansprucht hier die Frage nach den Mitarbeitern. Während Vasari ihre Namen in der ersten Auflage verschweigt, setzt er in der zweiten einen besonderen Stolz darein, den Leuten, die ihm mit Auskünften unterstützt haben, öffentlich zu danken. Scotti hat richtig erkannt, dass unter diesen Auskünften in mehreren Fällen nicht mündlich mitgeteilte Nachrichten, sondern lange Relationen zu verstehen sind, die Vasari wörtlich oder mit leichten Umarbeitungen seinem Texte einverleibte. So rührt die Beschreibung der Miniaturen Attavantes in einem Kodex des Silvius Italicus aus der Bibliothek von S. Michele in Murano von Cosimo Bartoli her; der Abschnitt über die friulanischen Künstler im Leben Pordenones hat G. B. Grassi zum Verfassser; Fra Marco de' Medici und Danese Cattaneo haben das Kapitel über Fra Giocondo und die veronesischen Künstler fast allein bestritten. Alle diese Teile geben sich auch durch ihre stilistische Faktur

als Arbeiten fremder zu erkenn. Allerdings erschöpft diese Liste die Reihe der von fremder Hand konzipirten Zusätze nicht; doch hätte ihre Vervollständigung das Eingehen auf inhaltliche Kriterien zur Voraussetzung gehabt, was der Verfasser hier wie bei der ersten Auflage vermeidet. Der wichtigste Mitarbeiter, der Vasari bei der Umarbeitung von Anfang an und in allen Stadien derselben beraten und unterstützt hat, ist Borghini. Die Freundschaft und Verehrung für diesen Mann ist das schönste Zeugnis für Vasaris Charakter. Seit seiner Rückkehr von Rom unternahm Vasari nichts ohne nicht vorher die Meinung des Spedalingo einzuholen. Mit ihm besprach er alle seine Pläne; er musste sich an der neuerrichteten Zeichenakademie als Stellvertreter Cosimos beteiligen; selbst bei dem Umbau des Palastes wünschte Vasari sein Parere zu hören. Bisher war bekannt, dass er die „Erfindungen“ zu den Dekorationen beim Einzuge der Giovanna d' Austria, für die Fresken und die Decke des grossen Saales im Palaste und für einen Teil der Fresken geliefert hatte, die Vasari im Vatikan ausführte. Scotti, der die zahlreichen Manuskripte Borghinis durchgesehen hatte, fand ein ganzes Heft, in dem dieser mythologische und allegorische Szenen beschreibt, die ihm für Bilder geeignet erschienen und von denen Vasari zwei (die Schmiede des Vulkan in den Uffizien und die Herabkunft des hl. Geistes in S. Croce) ausgeführt hat. Es unterliegt demnach gar keinem Zweifel, dass auch das Programm für die historischen und mythologischen Fresken in dem Appartemento degli Elementi und den anderen von Vasari dekorirten Räumen des Pal. Vecchio von Borghini herrührt. Der Anteil, den er an der Umarbeitung der Viten genommen hat, war für jeden, der den Briefwechsel Vasaris durchgesehen hatte in allgemeinen Zügen bestimmt; schon aus ihm ergab sich, dass er zu Zeiten das ganze Manuskript bei sich gehabt hat und dass die zahlreichen Glättungen und Abschleifungen des Ausdruckes auf niemand anderen als ihn zurückgehen können. In den Viten wird selbst häufig auf seine Beiträge verwiesen. Zwei von Scotti entdeckte Blätter mit der Aufschrift per le Vite di m. Giorgio beweisen, dass er Nachrichten über Kunstwerke aus Historikern für Vasari auszog und sogar für die theoretische Einleitung längere Entrefilets verfasste. Das eine enthält eine Zusammenstellung über die Bautätigkeit der Langobardischen Könige nach dem Geschichtswerke des Paulus Diaconus (was Scotti nicht bemerkt), das andere ist eine mit einigen neuplatonischen Floskeln garnirte Abhandlung über die Würde und Bedeutung der Zeichnung, die fast unverändert in das erste Kapitel über die Malerei aufgenommen worden ist. Den weiteren Folgerungen, die sich aus diesen Proben über das Verhältnis Vasaris zu den zahlreichen, teils Villani, theils anderen Schriftstellern entlehnten Stellen ergeben und die zu der Frage führen, ob Borghini für die phantastische Rekonstruktion der Geschichte der italienischen Architektur im 13. und 14. Jahrhundert mitverantwortlich ist, ist der Verfasser ausgewichen.

Das nächste Kapitel, das über die Quellen der Viten handelt, ist sehr mager ausgefallen. Der Verfasser hebt zwar ausdrücklich hervor, dass er eine eingehende Analyse der Quellen nicht beabsichtigt habe und beschränkt sich darauf Vasaris Quellenzitate zusammenzustellen und seine historischen Hilfsmittel im allgemeinen zu charakterisiren. Ohne übermässige Ansprüche zu stellen, hätte man aber gerade auf diesem heiklen

Gebiete etwas mehr Sorgfalt verlangen können. Die hübschen Beobachtungen über die Tendenz der Viten und den Masstab, nach dem sie als historische Leistungen zu beurteilen sind, entschädigen nicht für die zahlreichen schiefen und falschen Behauptungen. Es hat keinen Zweck die einzelnen Verstösse des Autors hier zu registriren oder zu widerlegen, umsomehr da ich dieses Thema an anderer Stelle ausführlich zu behandeln hoffe.

Das letzte Kapitel des ersten Teiles ist den Briefen den »Ragionamenti« und den Dichtungen Vasaris gewidmet. Sehr willkommen und beherzigenswert ist die Analyse des Manuskriptes der Riccardiana in Florenz, das eine von dem Cavaliere Giorgio Vasari zusammengestellte Sammlung von 48 Briefen seines Oheims enthält, die wahrscheinlich stilistisch überarbeitet worden sind und besonders, was die Datirungen anlangt, mit Vorsicht benützt werden müssen. Über die Ragionamenti fasst sich der Autor ziemlich kurz; nach einer korrekten Darstellung der äusseren Entstehungsgeschichte gibt er die Resultate der Vergleichung des Textes, den der Neffe Vasaris im Jahre 1588 veröffentlicht hat, mit der in den Uffizien erhaltenen von Bernardo de' Medici korrigirten Handschrift. Auffallend ist nur, dass der Verfasser ihre Abhängigkeit von Boccaccios genealogia deorum und von den Geschichtswerken des Macchiavell und Giovio nicht bemerkt hat. Auch der Abschnitt über Vasaris Poesien, die Scotti aus einem bisher unbekannten Kodex der Riccardiana herausgegeben hat, ist dürftig; man hätte erwarten dürfen, dass er seinen schönen Fund wenigstens in Hinsicht auf die literarischen und biographischen Beziehungen, über die jene 44 Kompositionen Aufschluss geben, ausgebeutet hätte.

Über den Wert und die Richtigkeit des zweiten Hauptteiles der Arbeit muss ich mich des Urteiles enthalten. Über die Verwendung stilkritischer Argumente zur Ausscheidung der Partien der Viten, die nicht von Vasari verfasst sind, habe ich oben gesprochen. Man wird in diesen Kapiteln viele treffende Bemerkungen und anregende Beobachtungen finden; die Resultate, zu denen der Verfasser gelangt, bedürfen aber, wie bereits entwickelt wurde, teils der Korrektur, teils der Stütze durch weitere aus der Analyse des historischen Stoffes zu gewinnende Gründe.

Das Buch Scottis sei jedem, der sich mit Vasari zu beschäftigen hat, schon wegen der langen Reihe neuer Dokumente, die er teils in den Anmerkungen, teils in den Anhängen veröffentlicht, empfohlen. Wenn es auch mehr Fragen aufwirft als es löst, so weist es doch mit seinen Mängeln auf ein dankbares Feld hin, das man in Zukunft eifriger als es bisher geschehen ist, bebaut wissen möchte.

Wien. Wolfgang Kallab.

Kunstgeschichtliche Anzeigen.

Beiblatt der „Mittheilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung"

Redigirt

von

Franz Wickhoff.

III. Jahrgang.



Innsbruck.

Verlag der Wagner'schen Universitäts-Buchhandlung.

1906.

Druck der Wagner'schen Univ.-Buchdruckerei in Innsbruck.

Inhalt.

1906

Kunstgeschichtliche Anzeigen.

Beiblatt der „Mittheilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung"

Redigirt von **Franz Wickhoff.**

Jahrgang 1906. **Nr. 1.**

Richard Reiche, Das Portal des Paradieses am Dom zu Paderborn. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Bildhauerkunst des 13. Jahrhunderts. Münster, Regensberg, 1905. (Inaug.-Diss. der Univ. Straßburg).

Es ist erfreulich, dass man angefangen hat, sich in die deutsche Plastik des 13. Jahrhunderts zu vertiefen. Die Anregung ist von verschiedenen Seiten gekommen. Besonders Dehio hat das Interesse geweckt durch Aufzeigen überraschender Zusammenhänge, durch Befeuerung seiner Schüler. Das Weese'sche Buch knüpfte an seine Beobachtungen an, auch K. Franck's interessante Arbeit über den älteren Strassburger Meister und seine Beziehungen zu Chartres kam aus diesem Kreise. Und das Buch Reiches, dem schmucken Statuenportal an der Südseite des Paderborner Doms gewidmet, ist wie jenes eine Strassburger Doktorarbeit.

Es ist eine fleissige, ernsthaft zu nehmende Schrift, die eine Reihe zutreffender und anregender Beobachtungen bringt, ohne zwar die Probleme ganz zu klären. Sie sind seltsam verwickelt, und es wäre schon ein Verdienst gewesen, es gezeigt zu haben. Aber Reiche hat das nicht genügt. Er will Lösungen und glaubt sie in der Hand zu halten, wenigstens für die meisten Fragen, die ihn interessiren. Offenbar hat er seinen Beobachtungen hie und da zu viel Vertrauen geschenkt.

Merkwürdig, dass er, der Westfale, den westfälischen Charakter dieser Bildwerke übersieht, sie einem Meister von wahrscheinlich rheinischer Schulung oder gar Abstammung gibt, den er keck mit dem Künstler des Mainzer Leichhofportales zu einem verschmilzt, vermutend, dass er aus Mainz auch seine Gehilfen mitbrachte.

Aber der Paderborner ist doch weit derber und temperamentvoller als der Mainzer. Der ist zahmer, schlaffer in Haltung und Falten, mehr auf Schlankheit ausgehend in Köpfen und Körpern. Man denke sich den Bischof l. auf dem Tympanon einmal in ganzer Figur! Jene ganz unge-

schlachten, barocken Haarlocken, wie sie in Paderborn doch gerade der »eigenhändige« Petrus hat, finden sich in Mainz nicht. Die Muschelnimben umschliesst der Westfale mit einem breiten Rahmenband; Reiche erwähnt das, er scheint nicht zu spüren, dass die gelassene Rahmenlosigkeit der Mainzer Nimben mit dem Wesen dieses Meisters zusammengeht u. a. m.

Reiche hat den Abstand der zwei Gruppen zwar nicht ganz übersehen, er nimmt eine Fortentwicklung eines an. Aber ohne alle literarische Beglaubigung solch verschiedene »Manieren« eines Anonymus den Kunstwerken vom Gesicht ablesen zu wollen, ist noch in späteren Jahrhunderten gewagt genug. Allerdings kann man gerade im 12. u. 13. Jh. solche Entwicklungen eines bisweilen wahrscheinlich machen (in Toulouse, in Bamberg, in Rheims), aber doch nur bei ungewöhnlicher Gunst der Umstände. Das, was aus dieser Zeit erhalten blieb, ist ja oft in grossen — in den ursprünglichen — Zusammenhängen auf uns gekommen, Sehe ich nun innerhalb eines fortlaufenden Zyklus ein von Figur zu Figur sichtbarer werdendes Neues sich durcharbeiten, so darf ich vielleicht die ganze Reihe einer Hand geben, auch wenn Anfang und Ende sich bei flüchtigem Hinsehen kaum ähnlich sind. Doch, ohne den räumlichen Zusammenhang verlöre ich den Faden aus der Hand, den Boden unter den Füssen. Wir sind nicht berechtigt, über weite Strecken hinweg solche Fäden zu spannen, wenn die Werke, um die sich's handelt, nicht ganz und gar übereinstimmen oder der Abstand durch Zwischenstufen überbrückt wird. Mag also auch ein Zusammenhang irgend welcher Art zwischen Mainz und Paderborn bestanden haben — R. erläutert ihn glücklicher an den Archivolten jenes andern Mainzer Portales, das in die Gotthardkapelle führt — durch jene Künstlervita ist ein Strich zu ziehen.

R. gibt dem Mainzer nur die besten Figuren in Paderborn; doch auf die Scheidung der Hände — und Geister — am Paderborner Portale selbst komme ich zurück. Das Wichtigste ist, dass nach R. jener Meister der Statuen und der Baumeister, der den Aufbau und gewisse dekorative Teile entworfen hatte, zwei Künstler verschiedener Schulung gewesen sind. Der Portalarchitekt bildete sich in Frankreich.

Zusammenhänge mit französischen Portalanlagen sind in Paderborn sicher vorhanden und auch von anderen vermutet (vgl. meine Bemerkungen im S.B. der Berliner Kunstgesch. Ges. vom 12. Mai 1905). Aber französisch ist es schon, dass überhaupt Statuen am Gewände verwendet werden. Man möchte deshalb glauben, der französische Einfluss müsse sich auch auf die Statuen erstrecken. Der Stil der Königin ganz rechts bestätigt es. Reiche sucht diese Figur von den »mainzischen« zu trennen. Aber ist sie nicht im Kopftypus, in den Händen etc. z. B. dem Johannes links von ihr doch sehr nahe?

Um nun auszuspüren, welcher französischen Schule der Baumeister die Anregung verdankt, war besonders darauf zu achten, wie die Statuen sich einordnen. Nach der verschiedenen Art ihrer Eingliederung in das Gewände lassen sich ja die französischen Statuenportale in gewisse Gruppen bringen.

R. schaltet also ein Kapitel über die »Entwicklung des romanisch-gotischen Portals« in Frankreich ein (S. 11—31); es umfasst mehr als ein Viertel seiner Schrift. Aber seltsam, er spricht von allem andern ein-

gehender, als von den Werken, die im Aufbau des Gewändes mit Paderborn entschieden verwandt sind. Zehn Seiten lang handelt er vom Wesen der Säulenstatue und weiterhin eingehend über das Nischenportal Jean de Chelles' und seine Bedeutung für die Spätzeit. Paderborn hat aber weder Säulenstatuen, noch solche Vertikalnischen. Es zeigt säulenlose Statuen vor einer glatten, schräg zurückfliehenden Wand und über ihnen — was mit dem ebenen Verlauf der Wandung zusammenhängt! — einen durchlaufenden Baldachin mit Giebelzone. Als charakteristisch muss auch der schwere Blätterfries an dem mit kurzen Säulen verkleideten Sockel gelten, auf den die Statuen gestellt sind, dann die Schliessung der Öffnung im Kleeblatt, die zwar auch aus der deutschen Entwicklung, ja aus Paderborn selbst (Portal d. Nordseite) abzuleiten wäre.

R. kommt S. 23 kurz auf die entsprechenden französischen Anlagen. Wir finden den Typ mit säulenlosen Statuen, heisst es hier, „zuerst an den mächtigen dreiteiligen Fassadenportalen der Kathedralen von Poitiers und Bourges (vor 1257), dann am Südportal von St.-Seurin in Bordeaux (1267 . . .) und an dem kleinen Portal der Kirche von St.-Thibault, dem der Kirche in Rampillon und am Portail de la Vierge der Kathedrale von Bayonne.« Wir finden also nach R. die frühesten und bedeutendsten Beispiele des Paderborner Typus im französischen Zentrum und Westen.

Hat er hier nicht eine Vorgeschichte? R. untersucht es nicht, der zitirte Absatz enthält überhaupt alles, was er über die Gattung vorzubringen hat. Er sagt ganz richtig, dass bei der Loslösung der Figur von dem Säulenstativ, an dem sie klebte, das Verlangen nach monumentalerer Aufstellung das Treibende war. Aber dieses bricht nicht erst durch, „nachdem man die untere Säulenhälfte durch . . . Schaftringe von der oberen getrennt hatte« (wenn auch gerade die mit Schaftringen versehenen Portale in Laon, Chartres-Querhaus, Lausanne, Dijon, Notre-Dame noch das alte System der schwebenden Konsolen zeigen). Vielmehr war schon in der archaischen Schule des 12. Jhs. das Streben rege, den Statuen einen festeren Sockel unter die Füsse zu geben. Und interessanter Weise sind es gerade die Werke im westlichen und zentralen Frankreich, die darauf ausgehen. Schon „Le Mans« und besonders »Bourges« bedeuten „Chartres« gegenüber einen Fortschritt; vor allem aber „Angers«, das zum erstenmal den unteren Teil des Gewändes als glatte, schräg zurücklaufende, nur von kleinen Wandsäulen belebte Fläche gibt. Ein schweres, geradlinig durchlaufendes Gesims schliesst diesen Sockel ab; die Statuen stehen auf ihm, wie auf einer Bank. Sie haben noch Schäfte im Rücken, doch diese machen sich weniger bemerkbar, als später etwa in Amiens; die Entwicklung läuft nicht an der Schnur.

Nun greift m. E. Paris in die Bewegung ein. Der Schöpfer des Pariser Marienportals nimmt jenen Portaltyp mit bankartig durchlaufendem Sockel auf.

Der geniale Pariser geht einen Schritt weiter: Es flieht nun das Gewände auch oben hinter den Statuen in gerader Linie — also wie in Paderborn — zurück. Entsprechend dem glatten Gewände sind aber auch die krönenden Baldachine umgebildet, sie kragen nicht einzeln aus, sondern liegen in einer Flucht. Wir haben hier das erste Beispiel jener

Giebelkette[1]), die sich in Paderborn findet. Sie kehrt an den Portalen dieses Typs öfters wieder (z. B. auch in Bourges, Seitenportal der Westfassade, in Bayonne, Jüngstesgerichtsportal, in Larchant, in Troyes, St. Urbain, Westportal; zu vergleichen ist ferner die Puerta alta de la Coronería der Kathedrale von Burgos, wo wenigstens nach demselben Prinzip verfahren ist etc.). Doch bleibt der Einzelbaldachin auch an den Portalen dieser Art immer beliebt. An nichts war dem Mittelalter weniger gelegen, als an der festen Formel; es ist, wie die Natur, mehr auf Reichtum, auf jene „mira varietas« aus, von der man so oft in den Schriftquellen liest. Daher kommen auch an den Portalen dieses Typs jene Sockel mit rechtwinkligen Vor- und Rücksprüngen wieder vor, wie sie an den älteren Portalen mit Säulenstatuen beliebt waren.

Der Vorgang eines so hinreissenden Werkes wie des Pariser hat zur Verbreitung jenes Portaltyps ausserordentlich beigetragen. Doch eines ist auffallend: die Amienser Fassade, die der Kunst der Pariser doch am nächsten ist, nah wie eine Tochter, lehnt jene Gestaltung des Gewändes und mit ihr die Giebelzone ab. Das Geniale des Amienser Meisters lag in der geistreichen Durcharbeitung des Gewölbesystems und seiner Verstrebung. Dieser Rechner betont auch im Schmuck der Portalwände wieder mehr das tragende Gerüst. Er führt die Säulenschäfte wieder wie an den archaischen Werken von Chartres und Bourges hoch empor über die Köpfe der Figuren, die Baldachine bringt er unmittelbar über diesen an; er duldet sie nicht über den Kapitellen, wo sie das Aufeinandertreffen von Kraft und Last verdunkeln durch ihr Schattenspiel, ihr spielerisch Schweben. R. bringt den Meister in ein ganz falsches Licht; er sagt im Hinblick auf sein Portal: es „ist zur konstruktionslosen Nische geworden!«

Was der Amienser ablehnt, woran er gleichgültig, blind vielleicht, vorbeiging, das ergreift „Bourges« mit Begierde. So ist's ja bei allen Einflüssen, wenigstens soweit sie mehr vom Feuer als vom Wasser haben: man „nimmt« doch nur, was dem eigensten Wesen kongenial ist. Man griff in Bourges die Pariser Lösung auf, weil man in diesen Gegenden schon längst auf Ähnliches hingearbeitet hatte. Und man zieht in Bourges die letzte Folgerung aus dem Aufbau mit Sockelbank und glatter Wandschräge: man lässt die Schäfte im Rücken der Statuen fort.

Man sieht, die Entwicklung gravitiert nach dem französischen Zentrum und Westen, damit hängt sicher auch das Vorkommen dieses Typs in Spanien zusammen. Von Angers aus kann aber auch der Pariser sehr wohl die Anregung empfangen haben, denn die Skulpturen von Angers (Westportal der Kathedrale) deuten im Stil auf Zusammenhänge mit der Porte Ste.-Anne an der gleichen Pariser Fassade. Darf man nun auch „Paderborn« mit den Kompositionen im zentralen und westlichen Frankreich in Verbindung bringen? Ich gestehe, dass diese Annahme für mich — trotz Reiche — etwas Verlockendes behält.

Allerdings kommen auch im Osten und Norden Portale dieser Gattung vor. R. nennt nur St.-Thibault und Rampillon; er hätte eifriger

---

[1]) Das Motiv gaben die Reliefs der Tympana an die Hand.

suchen sollen, denn für ihn sind diese Beispiele von Wichtigkeit. Er schliesst nämlich aus anderen Gründen, dass der Paderborner in der Bourgogne (St.-Pierre-sous-Vézelay) gewesen ist und meint deshalb, dass er auch jenes Gewändeschema hier, nicht aber im weiteren Bereich der Schule des Anjou kennen gelernt habe.

In Ostfrankreich sind mir von Werken dieser Art noch folgende bekannt geworden: das nördliche Portal der Kathedrale von Troyes, das Westportal von Saint Urbain ebenda, das südliche Portal der Kathedrale von Toul, das vom Kreuzgang in die Kirche führt; die beiden Seitenportale an der Fassade der Kathedrale von Auxerre und das Westportal der Kirche von St.-Eugène (Aisne), von dem ich zwar nicht mit Sicherheit sagen kann, ob es Statuen ohne Säulenstativ zeigte. Der Gewändesockel zeigt in St.-Eugène einen merkwürdigen Mischtyp, an jenes Portal der Kathedrale von Troyes erinnernd: die schräg zurückfliehende Sockelbank ist nämlich dem in rechten Winkeln aus- und einspringenden Gewände gleichsam nur vorgeschoben; es ist ein Fall, der deutlich das Verlangen der Meister nach immer neuen Lösungen ins Licht setzt.

Unter den genannten Werken aber ist keines, das so viele Berührungspunkte mit »Paderborn« bietet, wie die grossen Anlagen im Zentrum und Westen, insbesondere die von Saint-Seurin in Bordeaux. Allerdings ziehen sich auch in Troyes und Toul Blätterfriese unterhalb der Statuen hin; in Bordeaux finden sie sich aber sogar rechtwinklig vor und zurückspringend wie in Paderborn[1]). Ferner haben wir hier kleeblattförmigen Türschluss; ja, die altertümlicheren Statuen dieses Portals zeigen, wie R. in einer Anmerkung zugesteht, »grosse Ähnlichkeit« mit denen in Paderborn.

Es sprechen für einen Zusammenhang mit dem Westen und Zentrum ferner sehr starke allgemeine Gründe. Denn »es finden sich im Übergangsstil Westfalens Gewölbeformen und Raumgestaltungen, die in auffallendster Weise an jene westfranzösischen erinnern, die in den Kathedralen von Angers und Poitiers ihren höchsten Ausdruck gefunden haben.« (Dehio in der Hist. Zeitschr. N. F. I, 389). An Poitiers gemahnt (nach Dehio) der Paderborner Bau selbst, der doch zur selben Zeit, wie das Portal emporwuchs.

Es bleibt vorläufig, meine ich, die Entscheidung noch in der Schwebe. Denn falls der Meister wirklich in St.-Pierre-sous-Vézelay gewesen ist, warum kann er sich nicht vorher oder nachher auch im Westen Frankreichs aufgehalten haben? Dass er in St. Pierre »gelernt« hat, also Jahr und Tag dort war, ist nicht bewiesen. R. hebt das Gegensätzliche der zwei Portale viel zu wenig hervor! Man fragt doch: warum soll er da — und da allein — gelernt haben, wo im Aufbau des Gewändes jede Analogie zu Paderborn fehlt. Die beiden Kleeblattbögen über der zweigeteilten Tür beweisen hier nicht viel; denn Paderhorn hat gar nicht die gestelzte und geschweifte Form, die für Saint-Pierre so charakteristisch ist, sondern die gedrückte, die in St.-Seurin zu Bordeaux und in Paderborn selbst sich findet. Hier hat man an dem älteren Nordportal sogar

---

[1]) Nach R. wäre allerdings Paderborn hierin abhängig von einer älteren Portalanlage, deren Basen man beibehielt, vgl. unten.

den Knopf im Scheitel, den noch das Südportal festgehalten hat! Dieses zeigt an den Zirkelschlägen schmucke Knollen, die in Bordeaux, aber nicht in St.-Pierre vorkommen. Natürlich verdoppelt man den Kleeblattbogen, falls ein Türpfeiler eintritt, auch die Seitenportale von Bourges bieten dafür Beispiele. Die reiche Verkleidung des Bogenlaufs mit Ornamentik ist etwas, das wohl im Geiste der Werke von Bordeaux und Bourges, nicht in dem von Saint-Pierre ist. Es ist ferner unrichtig, dass der Baldachin dort im Bogenscheitel eine „grosse Ähnlichkeit“ mit dem zu Füssen der Paderborner Madonna zeige. Und ist viel darauf zu geben, wenn auf beiden Tympanen zwei adorierende Engel vorkommen, die im Einzelnen nicht übereinstimmen?

Es bleibt — als clou — der grosse Etagenbaldachin über der Königin rechts. Dass der Paderborner in Saint-Pierre „gelernt“ hat, beweist auch er nicht. Er beweist vielleicht, dass er dort war; vielleicht; denn der Zufall kann im Spiele sein; die Kunst ist nicht unerschöpflich wie das Leben; und bringt nicht auch das Leben vieles Ähnliche hervor, das nichts von Verwandtschaft weiss? Dass der Paderborner den Unterstock seines Etagenbaldachins in der Form aneinander gehängter Giebelchen bildet, ist doch selbstverständlich; denn die Giebelkette des Gewändes befindet sich dicht daneben. Man blicke doch nach Bourges oder Bayonne, wo sich anschliessende Einzelbaldachine ebenfalls auf das Motiv der Baldachinkette gestimmt werden. Die Füllung der Giebelchen mit Rosen kommt auch in Bourges vor; zudem ist dies Motiv der westfälischen Architektur im grossen so geläufig, dass sein Auftauchen an den Zwergbauten westfälischer Portale gar keiner Erklärung bedarf! Das aus den Zwickeln herauswachsende Blätterwerk ist wiederum Bourges, dagegen dem Baldachin von Saint-Pierre nicht eigentümlich. Auf die Rosengiebelchen nun setzt der Paderborner einen in Saint-Pierre fehlenden Mittelstock, dessen Motiv wieder der Giebelzone und zwar dem unteren Teil ihrer Türmchen entstammt; darüber erhebt sich wie in der Zone der Turm selbst, d. h. der ganze obere Teil des Etagenbaldachins ist den trennenden Zwischenmotiven der Giebelkette nachgestaltet, hat dagegen mit der Laterne des Saint-Pierrer Baldachins nur sehr entfernte Ähnlichkeit. Ich frage, will man noch deutlichere Beweise dafür, dass die Konzeption des Paderborners hier an die eigene Giebelkette angeknüpft hat? Es stammen alle Motive — mit Ausnahme der Rosen — von ihr, für die doch in Saint-Pierre ein Vorbild gar nicht vorhanden ist. Und man sehe sich die Türmchen an! Sie sind in zwei Reihen über einander mit Fenstern geschmückt, die sich paarweise auf die einzelnen Flächen des Polygons verteilen. Wer sich nun vor dem Paderborner Portal auch nur umdreht, hat das offenbare Vorbild für diese Türmchen mit dem hohen Helm auch schon vor Augen: es ist der Vierungsturm der Gaukirche (vgl. Ludorff, Die Bau- und Kunstdenkmale des Kreises Paderborn Münster 1899, Taf. 70)! Man sieht, die Möglichkeit, dass bei den Anklängen an Saint-Pierre der Zufall im Spiel ist, kann nicht bestritten werden. Und wenn der Paderborner wirklich dort war, es beweist nichts gegen einen Aufenthalt in andern Gegenden.

Doch lassen wir die Einflüsse und wenden uns dem Paderborner Werke allein zu. R. bemerkt ganz richtig, dass der Petrus und der Bischof

Meinwerk besser sind als die übrigen Apostel. Nimmt man aber eine solche Scheidung der »Hände« vor, so muss man (zumal in dieser Zeit!) auch alles anführen, was dafür spricht, besonders die mehr äusserlichen Anzeichen, die jedem wahrnehmbar sind. Charakteristisch ist in diesem Falle neben der besseren Durchführung des Nackten — die Füsse sind erfreulicher als die Hände — z. B. die saubere Behandlung der Haare bei doch breitem Strich. Dass das Haar bei den roheren Figuren feiner gestrichelt ist, so fein, dass man oft nur bei hellem Wetter die Linien von unten erkennt, mag mit der Verwendung eines Zahneisens zusammenhängen. Der Bart setzt bei Petrus und dem Bischof gleich hinter dem Kinn ab, reicht nicht bis an den Hals wie bei den übrigen. Petrus ist ferner der einzige Apostel, bei dem das Blockstück zwischen den Füssen fortgenommen ist. Darin zeigt sich am augenfälligsten der stärkere Formtrieb, der auch in der Durchbildung der Hand (die r. zeigt auf die Tür, resp. die Madonna) wie des Kopfes ist (vgl. die Nase). Der eine Fuss liegt sogar mit seiner Rückseite frei. So kommt's nun, dass auch der rückwärtige Saum des unruhig gefalteten Gewandes sorgfältig angegeben wird. Diese hintere Saumlinie ist ausserdem wieder nur bei dem Bischof vorhanden! — R. gibt dem Petrusmeister auch die Madonna am Türpfeiler, die Engel am Tympanon; ich konnte das nicht nachprüfen. Er glaubt die zeitliche Folge dieser Arbeiten feststellen zu können. An den Anfang des »Werks« schiebt er das Mainzer Portal. Es ist Dichtung.

An den zum Teile recht reizvollen dekorativen Teilen des Portales, den Knäufen, den Friesen, an der schmucken Drachenkette, die den Saum der Tür verkleidet, findet sich nicht weniger als zehnmal das Handzeichen des Meisters, der diese Teile gearbeitet hat. Hätte nicht eine stilkritische Untersuchung zunächst von diesem Zeichen ausgehen müssen, das dem Gelüst nach Zuweisungen allein eine sichere Basis bot? Doch R. hat das Zeichen übersehen. Das Auftauchen eines solchen an so fein skulpirten, zum Teil mit Figuren geschmückten Stücken ist an sich interessant. Haben doch noch vor kurzem verschiedene Forscher das Vorkommen solcher Steinmetzzeichen an anderen als gewöhnlichen Werkstücken für diese Zeit überhaupt in Abrede gestellt (Bickell zum Beispiel), indem sie allerdings meinen Hinweis auf das merkwürdige Meisterzeichen an einem Baldachin der Bamberger Adamspforte wie auf einen anderen Fall in der Bamberger Ostkrypta unbeachtet liessen. (Repert. f. KW. 1901, 284; weitere Beispiele bieten die reizenden Blendarkaden im Chor der Kirche zu Wimpfen i. Th.)

Das Paderborner Zeichen hat die Form einer frühgotischen Knospe (Grösse 2—5·5 cm). Man begreift, wie ein in Frankreich gebildeter Meister auf dieses Zeichen verfallen musste, die Knospe ist ja eines der Wahrzeichen der französischen Frühgotik. Am Paderborner Portal selbst schwelgt man in Knospen. Sie finden sich hier an Kapitellen, Archivolten und Giebeln, an den schmucken Köpfen der Kleeblattarkaden wie an denen unterhalb der schwebenden Türmchen. Überall an und selbst unter den Baldachinen wachsen, wuchern solche Knospen.

Auf Grund des Zeichens gehören folgende Stücke ein und derselben Hand:

1. Die grosse Konsole mit der Figur eines Bettlers unterhalb der Königin rechts.
2. Das schlanke vielteilige Blatt am ersten Vorsprung links davon.
3. Der durchbrochen gearbeitete Weinrankenfries unter den Aposteln der rechten Seite mit eingestreuten Jagd- und Winzerszenen.
4. Ein Teil der Drachenkette am Türsaum (signirt sind die zwei untersten Blöcke des rechten, der unterste des linken Pfostens).
5. Das mit feingearbeiteter Weinranke übersponnene Knospenkapitell unterhalb des Petrus (links).

Dass das Zeichen dem Bildhauer und Ornamentisten gehört, nicht dem Steinmetzen, der ihm etwa die Blöcke im Rohen zugerichtet hatte, geht daraus hervor, dass die Flächen, auf denen das Zeichen steht, zum Teile erst bei Herausmeisselung der plastischen Teile überhaupt entstanden sind (z. B. bei 1 und 2); auf dem sogar zweimal signirten Stück Nr. 2 lugt die eine Signatur — die linke ist vom Restaurator zugekittet — zwischen den Lappen des Blattes heraus! An den Friesen bot nur die Platte dem Zeichen Raum. Auf dem einen Stück greifen zwei Blätter der Ranke auf die Platte über (unter dem mittleren Apostel); die Knospe sitzt zwischen diesen Blättern; sie ist erst hingesetzt, als diese schon herausgehoben waren, also vom Skulptor.

Das »Werk« des »Meisters mit der Knospe« ist, man sieht es, nur klein. Aber es ist interessant, dass es Stücke umfasst, wie die nur ornamentalen Nr. 2 und 5, die man aus Gründen der Stilkritik derselben Hand gewiss nicht geben könnte; ferner dass es figurirte und rein ornamentale Stücke neben einander bietet. Eine fabrikmässige Verteilung der Arbeit hat es im 12. und 13. Jahrhundert eben nicht gegeben. Ich habe dies schon vor 12 Jahren ausgesprochen, was allerdings Franck-Oberaspach nicht gehindert hat, in einem Artikel des Repert. für Kunstw. (1900, S. 28 ff.) das Gegenteil zu »beweisen«.

Das »Werk« unseres Meisters kann wohl gemehrt werden, jedenfalls um das letzte stark ergänzte Stück des Weinrankenfrieses rechts (unterhalb der Königin). Wahrscheinlich hat ferner unser Meister, der an beiden Seiten der Türumrahmung gearbeitet hat, noch grösseren Anteil an ihr; vielleicht gehört sie ihm ganz; denn das Drachen-Blattmotiv ist oben wie unten dasselbe und das Ungleichmässige des Rhythmus — die Drachen sind nach oben hin etwas mehr auseinandergezogen — erklärt sich am ehesten, wenn man einen Meister annimmt, dem die Wiederholung des Motives auf die Länge langweilig geworden ist. Die Knöpfe an den Zirkelschlägen der Türeinfassung zeigen nun jene Vorliebe für das Knospenmotiv, die für die Baldachine so sehr charakteristisch ist. Und liegt es nicht nahe, dem »Meister mit der Knospe« eben diesen Knospenüberschwang hier oben zuzumuten? Hat er also vielleicht das alles entworfen und zum guten Teil ausgeführt? Ich möchte glauben, dass sich niemand an den ins Auge fallenden unteren Teilen mit seinem Zeichen so breit hätte machen dürfen, als der Leiter des Ganzen. Müssten sich nicht auch, wenn nur eine Nebenfigur wäre, noch andere Signaturen vorfinden, wie an Werkstücken der Paderborner Schiffspfeiler tatsächlich verschiedene ken einander stehen? Doch lassen wir diese Vermutungen; vielleicht

findet sich das Knospenzeichen bei Untersuchung aus der Nähe auch an den oberen Teilen.

Von den **figurirten** Stücken des Meisters ziehen sich nun die Fäden zur Plastik hinüber. Es fragt sich da, ob nicht der Hand, welche die grosse Konsole (Nr. 1) gemeisselt hat, auch die figurirten Kapitelle der rechten Portalseite gehören und ob (wie Reiche will) diese letzteren von derselben Hand gemeisselt sind wie die Statue der Königin mit der kauernden Figur darunter. Die Königin wiederum steht, was schon oben gesagt ist, durchaus nicht so isolirt innerhalb der Reihe, wie R. glaubt (man vgl. auch das Buch mit den vier Rosetten an den Schliesserenden mit dem des Apostels in der Mitte der rechten Seite).

Und würde sich nicht der einheitliche Eindruck des Ganzen, das intime Zusammengehen von Statue und Dekor erst erklären, wenn man annehmen dürfte, dass der Architekt und Dekorator auch einen grösseren Anteil an den Statuen hatte (die minder guten würden für ihn in Frage sein)? R. hat allerdings diese Einheit nicht empfunden. Zwar lässt er den Architekten auf die verschiedenen Statuariker einen gewissen Einfluss nehmen. Aber was lehrt sie nach R. der Architekt? Die Figuren als »kompakte« Masse zusammenzuhalten im Sinne »des Blockzwanges der französischen Statuarik«. Also er wirkt beruhigend. Nun ist es doch aber vor allem der unruhige Reichtum des Dekors in Verbindung mit dem unruhig Bewegten und Geschmückten der Statuen, was dem Ganzen die einheitliche Note gibt und dann wieder die eigene Mischung von Rohheit und Delikatesse von derben Grundformen und oft feiner Detaillierung, die dem Dekor wie den Statuen eigen ist.

R. gaukelt uns ein höchst verwickeltes Zusammenspiel verschiedener Kräfte vor. So achtenswert seine Ausführungen als Leistung seiner Phantasie sind, sie erklären die Paderborner Schöpfung nicht. Seine Analyse geht eben zu sehr aus von dem, was er schon weiss, von jenen Beziehungen zu fremden Werkstätten, die er aufgespürt hat; es fehlt ihm an unbefangener Versenkung.

Auch seine bestechend vorgetragene Ansicht, wonach das Paderborner Werk keine einheitliche Anlage, sondern das Ergebnis eines Umbaues wäre, hängt halbwegs zusammen mit der Mainzer Hypothese. R. meint, dass man das statuenlose Portal um 1250—60 durch Ausschneiden der innersten Archivolte, Einstellung eines Mittelpfostens und (bis auf die Basen der Säulen) völlige Erneuerung der Gewände umgestaltet habe. Wir hätten dann als ersten Zustand ein Portal wie in Mainz mit vier Rücksprüngen und Wülsten (an den Archivolten). Aber die Mauerstärke gestattet doch gar nicht, einen weiteren Rücksprung anzunehmen!! Soll denn die Tür in der Flucht der inneren Wandfläche gelegen haben? Warum müssen ferner die Löwen am Fusspunkt der Archivolten mit der Giebelzone bündig sein? Gewisse Härten in dem Zusammentreffen des Archivoltendekors mit der Giebelreihe scheinen mir gar nicht wunderbar bei einer Kunst, die doch sichtlich mehr auf Kontrast als auf Ausgleich ausgewesen ist.

Auch an anderen Portalen kommen Inkohaerenzen vor; man sehe, wie schlecht zum Teile die Wimpfener Portalstatuen auf ihre Sockel passen! Wunderbar ist dann, dass R. das Fehlen figürlichen Schmuckes an den Archivolten als einen der Gründe aufführt. Hat er vergessen, dass sein

Portalarchitekt in St.-Pierre-sous-Vezelay »gelernt« hat? Einerlei aber, ob R. hier im Recht oder Unrecht ist — er führt noch verschiedenes andere an — so wie er annimmt, kann das Portal ursprünglich nicht ausgesehen haben.

Den Zusammenhang zwischen dem Paderborner Portal und dem von Wetzlar halte ich für enger als R. Die Verwandtschaft erstreckt sich auch auf die Statuen; die Art, wie der Jakobus die Muschel hier wie dort mit der Rechten vor der Brust hält, würde allein für einen Zusammenhang derselben zeugen, von anderem abgesehen.

Seite 14, Anm, 3 steht: »Die Pforte der Valois (südlicher Porticus an St. Denis), die von Lenoir und Verneilh noch in die Zeit Sugers gesetzt wurde, gehört nach Vöge erst in die späteren Jahrzehnte des Jahrhunderts. Warum?« Darum, weil die Westportale der Kathedralen von Mantes und Senlis die nächsten Verwandten jener Pforte sind, worauf ich einmal zurückkomme; für Mantes hat jetzt de Lasteyrie es ausgesprochen.

Die Engel auf dem Paderborner Tympanon braucht man um ihrer Flügellosigkeit willen noch nicht an die karolingische Kunst anzuknüpfen; es kommen auch sonst flügellose Engel vor, z. B. in Bamberg (Jüngstes Gericht). Auch waren in P. die Flügel wahrscheinlich hinzugemalt. Es haben sich ja noch manche Spuren der alten Polychromie dieses Portales erhalten. Wäre es nicht Pflicht einer Monographie gewesen, sie zu verzeichnen?

Endlich sind die bekannten Lorscher Elfenbeine (im Vatikan und in London) nicht byzantinisch, sondern karolingisch; sie gehören ihrem Stil nach zu den Malereien der sog. Adagruppe (vgl. meine Notizen i. Repert. f. KW. 1899, S. 101). Diese Ansicht ist von allen Beteiligten m. W. angenommen und neuerdings von Goldschmidt bestätigt, der die ganze Gruppe dieser Elfenbeine jetzt in mustergültiger Weise behandelt hat (Jahrbuch der Kgl. preuss. Kunsts. 1905).

Doch genug; freuen wir uns, dass sich der mittelalterlichen Plastik eine neue jugendliche Kraft zugewendet hat, von der wir noch vieles erhoffen.

Berlin. Wilhelm Vöge.

Venturi, Storia dell'arte italiana. IV. La scultura del trecento e le sue origini. Milano, Ulrico Hoepli. 1906.

Dieser neueste Band von Venturi's italienischer Kunstgeschichte hat die Vorzüge und Mängel der früheren Bände. Aber er hat auch einen besondern Vorzug, den die früheren Bände nicht hatten. Er beschäftigt sich wirklich mit dem, was dem Titel nach das Thema dieses Buches bilden soll. Es sind wirklich italienische Skulpturen des Trecento, die hier besprochen werden. In den früheren Bänden war nämlich oft nur von französischen, deutschen und byzantinischen Arbeiten die Rede, während man über die italienischen Arbeiten der Zeit nichts vorfand.

Der eigentliche Wert des Buches liegt in der Fülle des Materiales, das hier zusammengetragen ist. In dieser Hinsicht ist es unvergleichlich. Über 800 Abbildungen, darunter vieles, was nur die Spezialforscher kannten, vieles, was noch nicht in Fotografien zu haben war. Es ist die Frucht eines langjährigen Umganges mit den Kunstwerken dieses Landes. Auch muss man sagen, das von den Dingen, die Venturi zum erstenmale bringt, viele einen sicheren Blick für künstlerische Werte verraten. Man findet hier zum erstenmale Abbildungen der einzelnen Reliefs und Statuen am Brunnen in Perugia, eine Anzahl der Statuen Giovannis für die Sieneser Fassade, Details der Skulpturen von S. Petronio, der sienesischen Emails des Corporale-Altars in Orvieto. Aber daneben nehmen wieder gleichgiltige Sachen zu viel Raum in Anspruch: z. B. 19 Details vom Tarlatti-Monument, 7 von der Arca di S. Ottaviano in Volterra Und die Abbildungen dieser minderwertigen Arbeiten sind im Formate 2—3mal so gross, wie die der Bronzetüren Andreas, von denen eine Gesamtansicht überhaupt nicht gegeben ist. Letzteres aber ist mehr als eine kleine Unterlassungssünde; es drückt sich darin das Fehlen eines Gesichtspunktes aus, der bei der Beurteilung der Trecentoplastik eine massgebende Rolle spielen müsste. Darüber später.

Würde die Materialkenntnis, die in diesem Buche niedergelegt ist, selbst einem Spezialisten alle Ehre machen, so steht auch die Literaturkenntnis auf der Höhe der Zeit, — d. h. soweit diese Literatur sich auf die Denkmäler bezieht, von denen Venturi gerade zu sprechen hat. Archivalische Notizen, die eben erst in einer lokalen Zeitschrift veröffentlicht waren, sind bereits verwertet. Aber die Art und Weise der wissenschaftlichen Betrachtung ist veraltet und primitiv. Wie das Thema angefasst und durchgeführt ist, das verrät eine wohl völlige Unberührtheit mit der Methode, wie sie Vöge und Goldschmidt für die Beurteilung und Darstellung der französischen und deutschen Plastik dieser Epoche geschaffen haben.

Mit anderen Worten: das Buch ist fleissig und umsichtig gearbeitet, aber es geht nicht ein auf die künstlerischen Probleme. Das italienische Trecento und seine Plastik hat einen besondern Stil; aber dieser Stil hat in dem Buche weder eine analytische noch eine historische Darstellung gefunden. Man hört kein Wort über seine Beziehungen zur französischen Gothik und vermisst einen leitenden Entwicklungsfaden. Man hört nichts über das Verhältnis der Trecentoplastik zu der Entwicklung der gleichzeitigen Malerei, Architektur und Dekoration. Und doch sollte man meinen, dass dies einen Mann mit den weiten künstlerischen Interessen Venturis hätte mehr am Herzen liegen sollen, als die Einführung des einen oder anderen unbeachteten Denkmals. Umsomehr, als im Einzelnen oft ein lebhafter künstlerischer Blick bemerkbar ist. Im Übrigen will das Buch kein trockenes Buch sein: »questa storia . . . dedicammo non solo agli studiosi dell' arte, ma anche alla cultura generale« heisst es in der Einleitung. Aber soll man darum die Ansprüche herunterschrauben? Offen gesagt, stehen nämlich viele Partien des Buches in der Methode und Ausdrucksweise der Art Vasaris sehr nahe.

Der Band beginnt mit der Sieneser Kanzel Niccolos; die Pisaner Kanzel und was sonst noch nach Venturi vor der Sieneser Kanzel liegen soll,

findet man in dem vorhergehenden Bande. Das Werk des Künstlers ist also in zwei Hälften zerschnitten, von denen die eine in dem Bande behandelt wird, der die romanische Kunst zum Inhalt hat, die andere aber in diesem neuen Bande, der die Trecentoplastik schildert. Da diese Trennung nun doch entschieden zum mindesten literarische Nachteile hat, muss Venturi wohl durch sachliche Gründe dazu bestimmt sein. Über diese Gründe äussert sich V. zwar nicht direkt, aber es ergibt sich aus der ganzen Darstellung, dass sie auf einer irrigen Auffassung der Dinge beruhen. Die Sieneser Kanzel Niccolos inaugurirt bei V. einen neuen Band — eine neue Epoche —, aber Giovanni, der das grossartige, neue plastische Ideal begründet, hat nicht einmal ein eigenes Kapitel, sondern figuriert nur als Nachfolger Niccolos neben anderen Schülern des Meisters und einigen Cosmaten.

Da Venturi das Problem der künstlerischen Herkunft des Stiles Niccolos bereits in dem vorhergehenden Bande nach seiner Art erörtert hat, brauche ich nicht darauf einzugehen und nicht zu wiederholen, was ich schon bei anderer Gelegenheit angedeutet habe. Nur soviel sei bemerkt, dass die Frage nach dem Geburtsort nicht identisch ist mit der Frage nach dem künstlerischen Stile des Meisters. Aber auch wenn ich der Meinung V's. wäre, würde ich es für Unfug halten, einen Künstler, der immer Niccolo Pisano genannt wurde, auf den Namen Nicolo d'Apulia umzutaufen. Im Übrigen hat die neuere Forschung oft genug schon gezeigt, dass der Stil des Niccolo durch sehr verschiedene Ingredienzen bestimmt wird. Es genügt also nich, wenn man immer nur von dem »tipo di giunone« »olimpica grandezza« etc. spricht.

Zur Kritik der einzelnen Arbeiten möchte ich folgendes bemerken. Die Verteilung der Skulpturen an der Sieneser Kanzel auf 5 verschiedene Hände, wie sie Venturi versucht, ist nicht durchführbar. Ich verweise hiefür auf L. Justi's kurze Auseinandersetzung zu diesem Thema, die die Sache viel besser trifft. Am ehesten würde ich in der feinen Statuette der Maria Annunziata, die V. gar nicht erwähnt, die Hand Giovannis suchen. Es folgt eine eingehende Betrachtung des Brunnens in Perugia, die viel Richtiges bietet, und dann eine Auseinandersetzung mit der Nachricht Vasaris, wonach der Künstler in Volterra gearbeitet habe. Als Beleg hiefür bringt Venturi die reliefirte Bogenreihe von S. Giusto im dortigen Museum. Aber der Zusammenhang dieser Arbeiten mit Niccolo ist doch schon ein entfernter. Deshalb wäre ein Hinweis auf die (unbeachtete) Fassade von S. Michele in Volterra, die dem Stile Niccolos wesentlich näher steht, berechtigter gewesen.

Unter den Schülern und Genossen Niccolos betrachtet Venturi an erster Stelle Fra Guglielmo. Zu dem pulpito in Pistoia und der arca di S. Domenico, für deren Zuweisung an Fra G. Venturi energisch eintritt, fügt er einige andere Arbeiten, die er auf Grund der Stilkritik dem Künstler zuweist. Diese Zuweisung ist sicher unrichtig für das Madonnenrelief an S. Francesco in Pistoia, die stehende Madonna und die ruinöse Papststatue in Orvieto, wahrscheinlich für das Fragment bei Lanckoroński, wohl unbedingt richtig für die neuerworbene Dreifigurenstütze des Bargello. Aber Venturi bringt hier etwas, was viel wichtiger ist, als diese Zuweisungen. Er setzt die grossen Säulenkapitelle des Mittelschiffes im

Orvietaner Dom in Verbindung mit der überlieferten Tätigkeit Fra Guglielmos für dieses Bauwerk. Das ist eine brillante Idee, die auf guter Beobachtung beruht und die verdient hätte, dass sie nicht nur mit 5 Zeilen abgetan wird. (S. 71).

Es folgt Arnolfo di Cambio. Unsere Kenntnis von diesem wichtigen Künstler hat Venturi sehr gefördert; er ist gewissenhaft den literarischen Spuren nachgegangen und hat auf diese Weise wertvolle Arbeiten dieses Meisters gefunden, die der Vergessenheit verfallen waren: das praesepe in S. Maria Maggiore und die prachtvollen Statuetten von Flussgöttern und einer knieenden Frau (Maria?) in Perugia. Dass letztere bisher als antik galten, ist freilich übertrieben; ich habe bereits vor zwei Jahren ihren Zusammenhang mit Arnolfo betont. Sie dem Arnolfo selbst zuzuschreiben, ist angesichts der sehr interessanten Bewegung in diesen Figuren gewagt. Sicher falsch sind einige andere Zuschreibungen: das Grabmal Hadrians V. in Viterbo ist eine von Arnolfo beeinflusste römische Arbeit; die Papststatue im Florentiner Dome ist von einem florentinischen Schüler des Meisters; sie stellt nicht Bonifaz VIII. dar, sondern, wie Davidsohn gefunden hat, Johann XXII. und ist im Jahre 1323, also über 20 Jahre nach Arnolfos Tode, gearbeitet worden.

Arnolfos Tätigkeit als Bildhauer ist besonders wichtig für die Konstatirung grösserer kunstgeschichtlicher Zusammenhänge; er ist der Vermittler zwischen der pisanischen Schule einerseits und der römischen und florentinischen Schule andererseits. Das hat Venturi klar gesehen, indem er Arbeiten in Rom und Florenz in Beziehung zu dem Künstler bringt. Z. B. setzt er das schöne Friesfragment mit der Darstellung von Klerikern im Chiostro von S. Giovanni Laterano mit Recht in die Nähe des Künstlers. Aber es ist nicht gesagt, dass der Stil Arnolfos in Rom nur eine kurze Episode bedeutet und nicht gezeigt, wie dieser Stil in Florenz sich abfand mit der weiteren Entwicklung der pisanischen Plastik. So ist es keineswegs gerechtfertigt, wenn Venturi die gesamte römische Plastik dieses Jahrhunderts nur summarisch in diesem Zusammenhang mit Arnolfo berührt, ohne etwa bei anderer Gelegenheit darauf zurückzukommen. Was hat z. B. das grosse Ciborium von S. Giovanni in Laterano mit Arnolfo zu tun? Warum sind z. B. die anderen in Rom so seltenen Arbeiten mit stark gotisirender Stilisirung gar nicht erwähnt, wie der Wandaltar in S. Maria in Trastevere u. a. m.? Man möchte hier etwas hören über die Beziehungen der römischen Trecentoplastik zu Florenz, Siena, Neapel! Aber es ist sonderbar; man hört in dieser Geschichte der italienischen Trecentoplastik überhaupt nichts über die römische Plastik des mittleren und ausgehenden Trecento.

Schwieriger liegen die Dinge in Florenz. Von Arnolfo ist hier keine eigenhändige Plastik erhalten, und was Venturi ihm in Florenz zuschreibt, ist nur wertvoll für den Einfluss, den dieser Künstler auf die dortige Plastik ausübte. Im Übrigen liegt hier die Wichtigkeit des Problems gar nicht auf Seiten Arnolfos, sondern das Interessante ist die Frage, wie die florentinische Plastik in dieser kritischen Zeit, bevor Andrea mit seinem neuen Stile auftrat, beschaffen war. Es ist die Zeit Giottos und die Zeit, in der an anderen Orten Giovanni seinen völlig überraschenden Stil sich schuf. In dieser dramatischen Situation werden auch Werke interessant,

die nicht zu den schönsten und bedeutendsten Leistungen der Kunst gehören! In der Tat bringt Venturi zum erstenmale die drei überlebensgrossen Statuen von der Porta Romana; er widmet ihnen sogar drei ganzseitige Abbildungen, aber im Text erwähnt er sie kaum! Im Übrigen sagt er (S. 156): Quale forse lo stato della scultura a Firenze . . . può scorgersi da alcune mensolette figurate di maestro Bono fiorentino. Gemeint sind die Konsolköpfe an 2 Kirchen in Pistoia — Steinmetzenarbeiten, wie es viele gibt — an denen ein Meister Bonus sich inschriftlich bezeichnet hat. Dass dieser Bono ein Florentiner war, beruht nur auf Vasari, der hier in ganz chaotischer Weise über einen Meister Bono Fiorentino fantasirt hat. Die Köpfe an den Kapitellen vom alten Campanile der Badia in Florenz haben mit jenen pistojesischen Arbeiten nur das Eine gemeinsam, dass sie gelegentlich lächeln! Abgesehen hievon, bringt Venturi nur noch das interessante Relief der Sammlung Franchetti und den Leuchterengel des Battistero. Ersteres ist eine Arbeit frühestens aus der Mitte des Trecento, die einem Künstler gehört, der an den Grabmälern der Bardi im linken Querschiff von S. Croce gearbeitet hat. Auf den Leuchterengel ist mit Unrecht die Inschrift bezogen: 1320 Johannes Jacobi de Florentia me fecit. Aber diese Inschrift steht nicht auf dem Engel, sondern auf der mit Brustbildern von Heiligen unter Kleeblattbögen verzierten Säule, auf die später einmal der Engel, der sicher von anderer Hand ist, gesetzt ist. Diese Säule bildet einen Überrest der alten plastischen Ausstattung des Baptisteriums, über die wir aus den Urkunden informirt sind und die wohl die bedeutendste Leistung der Florentiner Plastik in dieser kritischen Zeit darstellte (Marmoraltar, Tabernakel u. a.). Als diese Dinge im Jahre 1732 zerstört wurden, hat Bandini daraus jene zwei merkwürdigen Fragmente gerettet und nach S. Ansano gebracht, die dort die Stützen des Altares bilden. Sie sind aus den Photographien bekannt, und man versteht nicht recht, warum sie Venturi nicht erwähnt hat. Vielleicht hat er nicht an ihr so hohes Alter glauben wollen; aber ihre Geschichte steht ganz fest und sie sind gerade charakteristitch für dieses frühe Stadium der Florentiner Trecentoplastik. Man darf sie unbedenklich demselben Meister zuschreiben, der die skulpirte Säule gearbeitet hat, auf der jener Leuchterengel steht. Dieser Giovanni di Jacopo ist dann vermutlich derjenige, dessen Sohn (Paolo di mo. Giovanni) die Skulpturen für die Porta Romana und P. S. Gallo ausgeführt hat. Jedenfalls handelt es sich hier um Arbeiten eines ganz besonderen Stiles, denen noch anderes (z. B. ein Marmorrelief in der Vorhalle der Imprunneta) zugefügt werden könnte.

Die auf Arnolfo folgenden Darlegungen über Giovanni Pisano sind besonders durch die Abbildungen wertvoll. Gegen Venturis Zuschreibung der Köpfe in der Domopera zu Florenz, der Andreasstatue in Pistoia u. a. m. habe ich schon früher mein Bedenken ausgesprochen (bei der Anzeige der Arbeiten von L. Justi und Sauerland im vorigen Jahrgang dieser Zeitschrift). Einen weiteren, neuen Fund bringt Venturi jetzt in den Skulpturen des Doms in Todi. Diese Arbeiten sind sehr interessant, weil sie zeigen, wie weit der Einfluss dieses Künstlers reichte; aber sie sind dem Giovanni nicht zuzuschreiben. Angesichts dieser Weitherzigkeit wirkt die strikte Ablehnung der Berliner Madonna sehr rigoros und nicht motivirt. Jeden-

falls beweist die Zusammenstellung mit Tino's Turiner Madonna, dass die Berliner Statuette nicht von Tino ist!

Das folgende Kapitel ist vornehmlich der sienesischen Plastik gewidmet. Es bringt sehr viel Neues und viel Richtiges. Besonders hervorheben möchte ich die exakten Beobachtungen über die Orvietaner Reliefs, indem ihre stilistische Zusammengehörigkeit mit den für Maitani gesicherten Bronzefiguren und den Kruzifixen des Nicolo di Nuto zum Ausgangspunkt genommen wird. Das ganze umfangreiche Kapitel leidet aber an grosser Unklarheit in der Disposition, sowohl im Hinblick auf die Chronologie, wie die lokale Gruppirung. Schon das Leitwort dieses Kapitels »maestri senesi divulgatori dell' arte pisana« schliesst eine gewisse Unklarheit in sich. Es ist nicht geschieden zwischen einer besonderen sienenesischen Schule und einer pisanischen — das ist auch schwierig und nur teilweise möglich, da die Einflüsse hinüber und herüber spielen —, aber da Venturi eine sienesische Schule annimmt, kann man nicht die sienesischen Meister gerade als Vertreter der pisanischen Plastik bezeichnen. Oder vielmehr man kann dies nur, insoweit es sich, wie bei Tino, um sienesische Künstler handelte, die direkte Schüler des Giovanni P. sind und folglich der pisanischen Schule angehören. Aber dies ändert sich, sobald in Siena ein besonderer Stil sich entwickelt. Überdies sind ja nicht nur Sienesen, sondern auch Florentiner und Pisaner ausserhalb Toskanas tätig gewesen. Deshalb ist es unrichtig, wenn Venturi nur deshalb, weil Tino nach Neapel kam, die ganze neapolitanische Trecentoplastik bis gegen 1400 in diesem Kapitel bespricht. Auch wenn man nichts wüsste von den florentinischen Künstlern, die hier neben und nach Tino gearbeitet haben, so setzen doch viele dieser Arbeiten bereits den Stil zum mindesten des Andrea Pisano voraus, von dem der Leser dieses Kapitels noch gar nichts weiss.

In den folgenden Kapiteln ist der Mangel an Systematik noch empfindlicher. Man könnte die einzelnen Abschnitte beliebig umstellen, ohne dass dadurch ein Faden zerrissen würde. Deshalb ist es für den Kritiker schwer, hier selbst für das Einzelne einen Maassstab der Kritik zu finden. Das Wichtige nimmt ebensoviel Raum ein, wie das völlig Belanglose; bald werden die Denkmäler in solcher Fülle aufgezählt, dass man meint, es sei dem Verfasser auf Vollständigkeit des Materiales angekommen, bald wieder vermisst man Arbeiten, die so bekannt sind, dass man zweifelt, ob sie aus Absicht oder Versehen übergangen sind. Bald werden sehr entlegene, diffizile Zusammenhänge konstatirt, daneben aber das Nächstliegende und Offensichtliche übersehen. Bald stellt sich Venturi auf den neuesten Stand der Forschung, bald wieder findet man, dass längst bekannte Dinge ihm entgangen sind. Als Beispiel ein paar Punkte aus dem Abschnitt über Nino Pisano. Die Madonna auf dem Giebel der Pisaner Fassade, die V. Nino zuschreibt, ist, wie Supino längst nachgewiesen hat, von einem gewissen Bertuccio d'Ugolino da Carrara, die drei Statuetten an der Fassade des Bigallo (Madonna zwischen Dominicus und Magdalena), wie man bei Milanesi schon findet, von einem Filippo di Cristoforo (1413!). Ganz unbegreiflich ist aber das Missverständnis, das Venturi bei dem Grabmal Cavalcanti in S. Maria Novella passirt ist. Auf diesem Grabmal

steht die bekannte Madonnenstatuette Ninos, und nun sieht V. auch in dem Grabmal eine Arbeit Ninos. Aber diese Madonna hat überhaupt nichts mit dem Grabmal zu tun; noch bei Vasari erscheint sie an einer ganz andern Stelle der Kirche, und das Grabmal selbst ist eine viel ältere Arbeit. Freilich ist es jünger als die benachbarte Grabplatte des Corrado della Penna (derselbe Typus in Florenz sonst nur noch in zwei Grabplatten in S. Jacopo in Campo Carbolini auf der Via Faenza), aber die Arbeit gehört doch noch dem ersten Stadium der Florentiner Trecentoplastik an, d. h. noch der vor Andrea liegenden Stilstufe.

Aber — ich möchte es nochmals betonen — der entscheidende Mangel dieses Buches liegt nicht in derartigen Einzelheiten. Im Gegenteil, das Buch bietet viel an Einzelkenntnissen und Einzelbeobachtungen. Aber es fehlt die richtige künstlerische Charakteristik dieses Stiles, seiner Entwicklungsphasen und seiner grössten Vertreter. Und damit fehlt auch eine eigentlich historische Würdigung und Beurteilung. Dieser Mangel sitzt sehr tief. Er äussert sich nicht nur in der Disposition und Durchführung dieses einen Bandes, sondern in der Stellung, die dieser Band in dem Gesamtplan des Venturischen Werkes einnimmt. Es ist der vierte Band; der fünfte soll die Trecento-Malerei behandeln, und folglich im besten Falle erst der sechste die Trecento-Architektur. Nun kann man es vielleicht verstehen, wenn die Malerei vor der Architektur des Trecento behandelt würde, aber eine Betrachtung der Trecentoplastik vor und unabhängig von der Architektur ist eine Unmöglichkoit. Nicht nur deshalb, weil alle Bildhauer dieser Zeit, die etwas bedeuteten, auch Architekten waren, sondern weil der Zusammenhang der Plastik mit der Architektur in dieser Epoche den plastischen Stil bestimmt: die Art der Formengebung und der künstlerischen Interessen, die Art der künstlerischen Aufgaben und der materiellen Arbeitsform. Fällt dieser Gesichtspunkt, so fällt der vornehmste künstlerische Reiz, den diese Arbeiten haben. Venturi spricht einmal von der Stimmung der »cipressi, che stendono le ombre del silenzio sulle zolle sacre,« aber selbst in den Abbildungen der skulpirten Kanzeln, Altäre, Tabernakel, Grabmäler, Portale, Fassaden gibt er fast immer nur die herausgeschnittenen Statuetten und Reliefs. Aber gerade der Zusammenhang der Trecentoplastik mit der Architektur und Dekoration bestimmt ihren Stil, — bestimmt den formalen und inhaltlichen Charakter der einzelnen Arbeit, und sogar die Stellung des einzelnen Künstlers in der Gesamtentwicklung. Deshalb kann man in der eigentlichen Trecentoplastik, d. h. seit Andrea, den Gang der Entwicklung nicht so, wie es Venturi tut, an die einzelne Künstlerpersönlichkeit knüpfen. Selbst wenn noch viel mehr Urkunden erhalten wären, wäre es unmöglich und jedenfalls nicht wesentlich, sich zu fragen, ob diese Figur oder jenes Relief von Francesco di Neri oder Zanobi di Bartolo ist! Die Künstler — selbst die grössten Künstler — sind hier eben gerade so wenig Individualitäten, wie es die einzelnen Bildwerke sind. Man vergegenwärtige sich nur, um was es sich bei der eigentlichen Trecentoplastik z. B. in Florenz, wo doch die eigentliche Entwicklung liegt, im Grunde genommen handelte — bei diesen Arbeiten für den Dom, den Campanile, Or San Michele! Die Künstler, die hier arbeiten, die Arbeiten, die hier entstehen, sind vor allem Teile eines grösseren Ganzen, Glieder einer Reihe. Es

sind Generationen, die nacheinander und nebeneinander damit beschäftigt sind, unter den gleichen Bedingungen einen dem Inhalt und der Bedeutung nach gleichartigen plastischen Schmuck zu liefern, für die gleichen Bauten, in deren bunter, schimmernder Oberfläche er einen Bestandteil bildet. Nimmt man die Urkunden, so steigert sich dieser Eindruck des Gleichbewerteten, Reihenmässigen, Unpersönlichen bei Namen und Werken. Es sind immer mehrere Künstler, die mit denselben Worten verpflichtet, gemahnt, bezahlt wurden, und zwar für Arbeiten gleichen Wertes, gleicher Bestimmung, die selbst dem Gegenstande nach (una figura marmoris, quaedam figurae marmoreae heisst es zumeist) so wenig wie möglich differenziert sind. (Man vermisst selbst eine konsequente Individualisirung des Auftrages im Hinblick auf die dekorative Funktion: Wenn z. B. die Domfassade ihren wichtigsten plastischen Schmuck durch überlebensgrosse Statuen der sitzenden Evangelisten erhalten soll, so entscheidet man sich nicht für einen Künstler hiefür und gibt etwa dann die stehenden Propheten, Apostel u. s. w. anderen Meistern, sondern man schlägt je einen Evangelisten je einem Meister zu!) So konsequent hat sich die Gotik in der italienischen Kunst nie wieder geäussert. Daher das spezifisch „Stilvolle“ in diesen Arbeiten, die am schönsten sind, wenn man ihre Silhouette als Raum- oder Flächenfüllung betrachtet. Was dieser Stil bedeutet, sieht man, wenn man bedenkt, dass ein Donatello unter dem Zwange dieser Bedingungen einer zwanzigjährigen Vorarbeit bedurfte, bis er jene Figuren schuf, die zwar auch noch in den Nischen jenes Campanile stehen, aber statt eines stilvollen Nischenschmuckes zum erstenmale wieder — freie Bildwerke sind.

Berlin. Georg Swarzenski.

Das Skizzenbuch von Albrecht Dürer in der Königl. öffentl. Bibliothek zu Dresden. Herausgegeben von Dr. Robert Bruck. Strassburg i. E. J. H. Ed. Heitz. 1905.

Dass es Bruck, obwohl er, wie aus dem Werke selbst ausreichend deutlich hervorgeht, mit Dürer recht wenig, mit dessen Proportionsstudien aber gar nicht vertraut war, dennoch unternommen hat, den zweiten Teil des Dresdener Dürer-Kodex' zu publiziren, ist ihm nicht nur nicht zu vergargen, sondern sogar herzlichst zu danken: die so überaus wichtigen und doch so gut wie unbekannten Zeichnungen liegen jetzt wenigstens vollständig und hinlänglich gut reproduziert vor und können so auf die gesamte Dürer-Forschung befruchtend wirken. Bedenklicher und für den methodischen Betrieb der kunstgeschichtlichen Forschung charakteristisch ist, dass Bruck von jenen simpeln, im wesentlichen allen historischen Disziplinen gemeinsamen Publikationsregeln, die z. B. jeder Student der klassischen Philologie schon im ersten Semester handhaben lernt, keine Ahnung zu haben scheint. Es ist auch, als ob er mustergiltige Publikationen wie Lippmanns Dürer-Zeichnungen oder den von der Regia Acca-

demia dei Lincei herausgegebenen Codice Atlantico niemals zu Gesicht bekommen hätte. Er liefert Beschreibungen, die durch die Reproduktionen völlig überflüssig gemacht sind und nur belästigen, teilt dagegen das, was aus der einfärbigen Lichtdruckreproduktion selbst nicht zu entnehmen ist und daher angegeben werden müsste, fast niemals mit. So z. B. erfährt man nicht, wenn auf derselben Seite zwei Zeichnungen mit verschiedener Tinte gemacht sind, wenn nachträglich mit anderer Tinte korrigirt oder das Monogramm hinzugefügt ist [1]. Der Text ist nur dann und wann einmal und stets wahllos transskribirt, obwohl doch selbstverständlich alles hätte wiedergegeben werden sollen. Das krasseste Beispiel für die Art, wie Bruck dabei vorgegangen ist, hat bereits Ludwig Justi angeführt [2]. Ich füge hinzu, dass es sich Bruck, der z. B. auf Taf. 25 oben „Dz ist ein vber starker und ein dicker man" liest, während es doch deutlich „D(a)z ist ein vber starcke mas ein(e)s dick(e)n mans" heisst, gefallen lassen muss, wenn man argwöhnt, er habe nur darum nicht transskribirt, weil ihm die Entzifferung von Dürers Schrift zu mühsam und zu schwierig war [3]. Wasserzeichen, die bekanntlich sonst auf Dürer-Zeichnungen nicht leicht mehr festzustellen sind, während sie im Dresdener Kodex selbst bei flüchtiger Durchsicht förmlich in die Augen springen, werden überhaupt nicht angegeben [4]. Nirgends wird gesagt, wie gross die Blätter des Kodex' sind [5]. Die allerdings bereits von Lange und Fuhse zusammen-

---

[1] Vgl. diesbezüglich Taf. 122, wo die Zeichnung mit scharfer brauner, die Korrektur mit breiter grauer Feder gemacht ist, Taf. 104, wo alles mit schwarzer und nur das Monogramm mit brauner Tinte gezeichnet ist, Taf. 125, wo die oberen vier Köpfe mit scharfer schwarzer Feder, der Petrus und die beiden wie schematisch aus Holz geschnitzten Köpfe von 1519 auf dem unten angeklebten Blatte aber mit breiterer brauner Feder gezeichnet sind, Taf. 25, wo alles mit scharfer brauner Feder gezeichnet, die rechte Figur auch braun, die linke aber schwarz korrigirt und der durch beide gehende Verwerfungsstrich gleichfalls schwarz ist, u. s. w.

[2] Repert. f. Kunstwissensch., XXVIII, 367 f. Ich nehme hier Gelegenheit, auf diese sachliche Besprechung, die mich vieler Mühe überhoben hat, zu verweisen.

[3] Ebenso wird man daraus, dass er im Text die auf derselben Seite unten stehende Zeile „It(em) dy 3 lang(e)n glid sind durch dy regell gemacht" gänzlich ignorirt, zu schliessen geneigt sein, er wisse nicht, dass es sich hier um die stetige Proportion handelt, der zufolge sich die Strecke vom Halsgrüblein bis zum Hüftend zur Strecke vom Hüftend bis zur Kniemitte verhält wie diese zur Strecke von der Kniemitte bis zum unteren Ende des Schienbeins. (P. L., fol. A_3 v. u. A_4 r.). Vgl. Taf. 50, L. 120, Lond. Hss. I, 196 r. („Dy trey teill [ryst—kni, kni—hüft, hüft—halsgruble] sind noch der regell gemacht") u. IV, 142 r. Ebenda III, 61 r.: die ursprüngliche Fassung der entsprechenden Textstelle der P. L. mit dem dort fehlenden charakteristischen Anfang: „Wy wir dan das sehen in armen henden fingeren peinen füssen vnd czehen, das dy fornderen glid kürtzer vnd kleiner sind dan dy hinderen. Dorum will ich sunderlich dy trey lengsten teill des mans also gegen ein ander vergleichen, . . ."

[4] Ich teile hier nur die von Hausmann nicht verzeichneten mit und zitire, da die Brucksche Foliirung nicht zu stimmen scheint, nach der meiner Notizen von 1898, die sich streng an die alte mit Bleistift geschriebene Blattzählung des Kodex' hält: 1. Schlange mit Pfeilzunge und Ohren, auf dem Kopfe drei stilisirte Kleeblätter (fol. 100). 2. Armbrust im Kreis (fol. 110, 155). 3. Sechszackiger Stern im Kreis, mitten im Stern ein kleiner Kreis (fol. 138). 4. Symmetrische Figur aus Haken, Bogen, Ringen und Geraden (fol. 182, 184, 187).

[5] Die gewöhnliche Blattgrösse beträgt 294 : 206 mm, doch kommen zahlreiche Abweichungen vor, die gleichfalls hätten vermerkt werden sollen.

gestellte Literatur über den Kodex wird mit keiner Silbe erwähnt. Auf diese Zusammenstellung wäre doch mindestens zn verweisen gewesen. Vierzig Seiten des Kodex' sind in v. Eyes Ausgabe von 1871 photographirt. Da diese Reproduktionen im Text zu den ihnen entsprechenden Tafeln des Werkes nicht angeführt werden, kann es nicht wundernehmen, dass auch andere Arbeiten, die sich mit Zeichnungen des Kodex' beschäftigen, keine Erwähnung finden. Die von Bruck vorgenommene Umstellung der Zeichnungen ist überflüssig und willkürlich. Um die Proportionszeichnungen des Kodex' (diese machen ja die grosse Masse aus) in ein System bringen zu können, hätte sich Bruck schon ein bischen mit Dürers Proportionsstudien überhaupt befassen müssen. Würde er sich aber auch nur die Proportionszeichnungen des Kodex' öfter und aufmerksamer angesehen haben, so hätte ihm der Gedanke kommen müssen, sie in solche, die mehr oder weniger verändert in das gedruckte Buch Aufnahme gefunden haben, und in solche, bei denen das nicht der Fall ist, einzuteilen. Weitere Gruppirungen innerhalb des ersten Komplexes hätten sich dann auf Grund der in Anwendung gebrachten Konstruktionsmethoden unschwer ergeben. So aber hat er eigentlich nur eine durch Jahrhunderte bestehende Anordnung frivol umgestossen, frivol, weil er nichts Besseres an ihre Stelle zu setzen wusste. Wie ihm ganz grobe Zusammenhänge entgangen sind, will ich, von all dem Interessanten, das der Kodex ausser den Proportionszeichnungen im weitesten Sinne noch enthält, absehend, an einem Beispiel, auf das mich der längere Exkurs über Dürers anatomische Studien geführt hat und das Gelegenheit bietet, in einem bestimmten Fall Dürers Verhältnis zu den Italienern zu beleuchten, zu zeigen versuchen.

Würde Bruck bemerkt haben, dass die anatomische Zeichnung auf Taf. 107 auf dasselbe Papier (Wasserzeichen: die dreizinkige Gabel mit dem Kreis neben dem Stiel) und in derselben Technik gezeichnet ist wie die Pferdezeichnung auf Taf. 128, für die Ephrussi eine Studie Leonardos als Vorbild nachgewiesen hat, und dass sie wie diese nur die Jahreszahl 1517 und kein Monogramm trägt, so hätte er, glaube ich, selber keinerlei Bedenken getragen, bei ihr und den mit ihr im engsten Zusammenhang stehenden Zeichnungen auf Taf. 108 und 109 [1]) gleichfalls auf italienische Vorbilder zu schliessen. Solche sind uns zwar nicht bekannt, doch lehrt ein Vergleich der beiden anatomischen Zeichnungen des Dresdener Kodex' mit einer entsprechenden Studie Leonardos, z. B. der in Piumatis Ausgabe der Fogli A in der Königlichen Bibliothek zu Windsor auf fol. 4 v. rechts oben reproduzirten, wo gleichfalls die Muskeln wie Schnüre gezeichnet sind und eigentlich bloss die Bewegungsbahnen zu versinnlichen scheinen, dass diese Vorbilder mittelbar oder unmittelbar abermals

---

[1]) Bei dieser Zeichnung meint schon v. Eye (l. c., im Texte zu Taf. XXXV), dass sie „wahrscheinlich nach italienischen Vorbildern“ gemacht ist, und sicherlich geht die bloss konturirende und den Verlauf der Muskeln nur mit einfachen Linien andeutende Zeichenweise des Nackten, wie sie sich auf Taf. 109 und 107 angewendet findet und wie sie Dürer namentlich im 4. Buche seiner P. L. zu so hoher Vollendung gebracht hat, auf Italien zurück. Man vgl. diesbezüglich vor allem frühe italienische Holzschnitte, etwa die in Kethams Fasciculus Medicinae, Venedig 1493.

Werke von Leonardos Hand gewesen sein müssen. Die beiden Zeichnungen auf Taf. 107 und 108 sowie das kleine Skelet einer Hand auf Taf. 117 [1]) im Dresdener Kodex, die von Conway [2]) publizirte, wegen ihrer Schleuderhaftigkeit belanglose Skizze einer Wirbelsäule auf einem aufgeklebten Blättchen in den Londoner Dürer-Handschriften und die breite Kohlenzeichnung eines Fuss-Skelets im Britischen Museum (L. 405), deren Echtheit ich übrigens in Zweifel ziehen möchte, sind aber die einzigen ausgesprochen anatomischen Zeichnungen, die wir von Dürer kennen. Da keine von ihnen die Überzeugung zu erwecken vermag, dass sie nach der Natur gezeichnet ist, die Hauptstücke vielmehr, wie wir gesehen haben, geradezu auf italienische Vorbilder hinweisen, genügen sie allein keineswegs, ein selbständiges anatomisches Studium Dürers annehmen zu lassen. Sehen wir uns aber sonst unter Dürers Werken nach solchen um, die eine Kenntnis vom inneren Bau des menschlichen Körpers verraten hönnten, so kommen fast nur die Todesdarstellungen in Betracht. Ein einzigesmal zeichnet Dürer den Tod ganz als Skelet, auf dem Memento-mei-Blatt von 1505 im Britischen Museum (L. 91). Gerade diese Zeichnung aber lässt trotz ihrer Flüchtigkeit erkennen, dass Dürers Wissen vom Knochenbau des menschlichen Leibes nur ganz oberflächlich war. Das Becken ist völlig unverstanden, und die Unterarme sind deutlich einknochig gezeichnet. Vor und nachher aber stellt er nach dem alten Brauche den Tod entweder als dürren Greis oder wilden Mann oder nur teilweise skeletirt dar. Sonst aber findet sich unter den Werken Dürers so gut wie nichts Anatomisches. Totenschädel hat er zwar zu wiederholtenmalen (vor allem auf Kreuzigungs- und Hieronymus-Bildern) dargestellt, den Eindruck einer durchaus getreuen Kopie nach der Natur macht aber nur der 1521 in den Niederlanden gezeichnete (L. 570). In der P. L. spricht Dürer zweimal von der Anatomie, beziehungsweise von den Anatomen. Das einemal — in der Vorrede zum ersten Buch (fol. A_2 v.) — sagt er, dass er auf die »innerlichen Dinge« nicht eingehen wolle, das anderemal — am Eingange des 4. Buches (fol. V r.) — dass er davon, »wie die Glieder wunderbarlich in einander gehen«, die Anatomen reden lassen und selbst nur so viel sagen wolle, als unumgänglich notwendig ist. Letztere Äusserung ist nur auf die Stelle im ersten Buch (fol. D_6 v.) zu beziehen, wo er sagt, er wolle in die Profilfiguren das Rückgrat mittels »Triengellein« einzeichnen und an den En-face-Figuren die Gelenke durch »Ringlein« angeben, damit man wisse, wo man die Figuren zu »beugen« habe. Diese kleinen Kreise oder Dreiecke dürften nun zwar in den Hüften mit den Drehungspunkten der Hüftgelenke so ziemlich zusammenfallen, in den Schultern aber bezeichnen sie gar nicht die Drehungspunkte der Oberarmgelenke, um die es Dürer natürlich zu tun war, sondern eher die Drehungspunkte zwischen Schulterhöhe und Schlüsselbein, und die Drei-

[1]) Auch dieses Blatt mit seinem Projektionsverfahren, nach dem ein von vorne gesehener Kopf in der Seiten- und Untersicht gezeichnet ist, verrät übrigens deutlich italienische Anregung. Vgl. z. B. Piero della Francescas Zeichnungen (Fig. 63 und 64) in Winterbergs Ausgabe von dessen Traktat über die Perspektive (Strassburg 1899) oder Leonardos Skizze bei Richter, The literary works of Lionardo da Vinci, London 1883, vol. I, pl. XL, 1.

[2]) Literary remains of Albrecht Dürer, Cambridge 1889, p. 237.

eckchen, mit denen Dürer den Verlauf der Wirbelsäule angibt und deren Zahl selbstverständlich nicht der der Wirbel entspricht, sitzen gleichfalls nur annäherungsweise richtig. Auf Proportionszeichnungen steht manchmal bei einem Punkt mitten zwischen oder mitten über den Brustwarzen (!) »cor« oder »hertz« geschrieben (z. B. Taf. 52 u. Lond. Hss. I, 220 r., IV, 16 v., 17 r.). Das ist aber alles, was sich in Dürers künstlerischen und literarischen Werken über sein Verhältnis zur Anatomie finden lässt. Jedenfalls kann daraus nichts anderes gefolgert werden, als dass Dürer vom Knochen- und Muskelsystem des menschlichen Körpers nur eine sehr beiläufige Vorstellung gehabt und kaum jemals am Skelete, gewiss aber niemals an der Leiche studirt hat. (Bruck kommt aber auf Grund desselben Materials so ziemlich zum entgegengesetzten Resultat). Dass Dürer dagegen um die anatomischen Studien der Italiener gewusst hat, ist kaum zu bezweifeln, was für äussere oder innere Gründe ihn davon abgehalten haben, selbst dergleichen zu treiben, wissen wir nicht. Vielleicht verbot es ihm (gleich Herder) seine Natur, vielleicht war es in seiner Vaterstadt nicht leicht möglich. Wohl war es Nürnberg, wo 1493 das Helasche Skeletbild erschien, 1494 ward aber auch bei Anton Koberger in Nürnberg Sprengers Hexenhammer gedruckt, und 1484 hatte Innocenz VIII. die die Hexenverfolgung einleitende Bulle Summis desiderantes erlassen. Möglicherweise stand diese dunkle Geistesströmung, die man über Humanisten-Literatur und Renaissance-Kunst leicht vergisst, anatomischen Studien hindernd im Wege. Hier darf vielleicht an eine Stelle in den Londoner Dürer-Handschriften erinnert werden, wo Dürer sagt, dass es »grobe Kunstverdrücker« gebe, die »gezogene Figuren in etlichen Linen« für »eitel Teufelsbannung« hielten (L. u. F., p. 295)[1].

Zu den oben besprochenen vier Zeichnungen des Dresdener Kodex' gehören aber noch drei andere (die Proportionsmänner auf Taf. 1, 18 und 19)[2]. Bruck ist dieser vor allem auf der gleichen zwar äusserst bestimmten und sauberen, im einzelnen aber doch wieder ungenauen Zeichenweise, wie sie auf Kopien und Pausen vorkommt, basirende Zusammenhang, der freilich nicht so enge ist, dass man auf ihn gestützt alle sieben Zeichnungen in dasselbe Jahr (1517) datiren möchte, ebenso entgangen wie der schon durch die für Dürers Proportionsfiguren ungewöhnlichen Massstäbe begründete Zusammenhang der drei Zeichnungen untereinander[3]. Mit ihnen will ich mich, da sich auch Justi auf die Bewandtnis, die es damit hat, nicht weiter einlässt, im Folgenden etwas ausführlicher beschäftigen. Macht schon das Gesagte für die drei Zeichnungen, die über-

---

[1]) Damit aber hängt, glaube ich, wieder eine andere Stelle zusammen, die sich gleichfalls in den Londoner Manuskripten befindet und bisher weder beachtet noch publizirt wurde. Sie lautet: „ach liben heiligen heren vnd fetter, vm des pössen willn wölt die gut gross nüzlich kunst, dy do mit grosser mü vnd arbeit durch lange tzeit zw samen proch(t) ist, nyt so jemerlich fertrügken vnd gar totten, dan . . .« (III, 19 r., kleiner, aufgeklebter Streifen). — Musste Dürer befürchten, dass ein geistliches Gericht der Veröffentlichung seiner Proportionsstudien Hindernisse in den Weg legen werde?

[2]) Auf Taf. 103 rechts findet sich zwar, wie Justi (l. c., 371) richtig bemerkt hat, dasselbe Proportionsschema wie auf Taf. 19 ganz flüchtig angedeutet, die Zeichnung selbst aber gehört nicht hieher.

[3]) Justi (l. c., 371) hat diesen letzteren natürlich erkannt.

dies durch die mangelnde Durchzeichnung, durch Stellung und verhältnismässige Kleinheit der Figuren sowie durch gewisse Details (z. B. die Haarangabe bei dem Mann auf Taf. 19 und den bei Dürer befremdlichen und an Leonardo anklingenden Kopftypus besonders der Figur auf T. 18) aus den Dürerschen Proportionszeichnungen herausfallen, italienische Vorbilder wahrscheinlich, so geht ihre Abhängigkeit von solchen vollends deutlich hervor aus der Übereinstimmung der Figuren auf Taf. 1 und 18 mit dem Kanon des Pomponius Gauricus in seinem 1504 zu Florenz erschienenen Traktat De sculptura [1]) und der Figur auf Taf. 19 mit Leonardos Vitruv-Mann in der Akademie zu Venedig [2]).

Indem ich wegen der unvermeidlichen Eintönigkeit und geringen Anschaulichkeit des Folgenden um Entschuldigung bitte, zähle ich zunächst nur aus des Pomponius Gauricus Proportionskanon alles auf, was die beiden zuerst genannten Zeichnungen des Dresdener Kodex', deren Abbildungen in Brucks Ausgabe ich zu vergleichen bitte, mit ihm gemeinsam haben: Das Gesicht besteht (wie bei Vitruv) aus drei Teilen. Der erste reicht vom Haaransatz bis zu den Augenbrauen, der zweite von da bis zur Nasenspitze, der dritte von da bis zum Kinn. (Der erste bezeichnet den Sitz der Weisheit, der zweite der Schönheit, der dritte der Güte). Diese Teile mit einander multiplizirt ergeben richtig die neun Teile, aus denen sich die Gestalt des Menschen zusammensetzt. Der erste Teil ist das Gesicht, der zweite die Brust, der dritte reicht von der oberen Magengegend bis zum Nabel, der vierte von da bis zum unteren Ende des Hüftbeins, zwei Teile nehmen die Oberschenkel bis zum Knie ein, ebenso viel die Unterschenkel bis zu den Knöcheln; das letzte Stück aber von den Knöcheln bis zu den Fusssohlen gibt zusammen mit der Kehle, von der Halsgrube bis zum Kinn gerechnet, und mit der Entfernung des Haaransatzes vom Scheitel den neunten Teil, denn die Verbindungsstellen, die Knöchel und die Knie, gehören keinem Teile an. Der Unterarm enthält ebenso wie der Oberarm anderthalb Teile, die Hand einen. Manche messen auch so: aussen von den Schultern oder innen von den Achseln bis zur Verbindung von Handfläche und Finger macht es drei Gesichtslängen aus, und eine betragen die Finger beider Hände zusammen. (Auf Taf. 1 ist auch diese Variante berücksichtigt.) Wie man aber misst, darauf kommt wenig an, wenn nur die ganze Länge beider Arme sieben Gesichtslängen umfasst, so dass man (da die grösste Breite der Brust zwei beträgt) die richtige Körperlänge erhält. Die Füsse werden so von einander gestellt, dass vom Absatz des hinteren bis zur Spitze des vorderen Fusses zwei bis drei Gesichtslängen zu messen sind, wobei die Länge des einen Fusses, weil man ihn mehr nach auswärts dreht, etwa um drei Finger weniger beträgt als die der anderen. (Vgl. Taf. 18.) Auf der Innenseite der Hände misst die Länge des Mittelfingers einen halben Teil und einen zweiten halben die Entfernung vom Ansatz des Mittelfingers bis zum Handgelenk. Wird die Strecke zwischen den beiden äusseren Augenwin-

---

1) Vgl. die Ausgabe von Heinrich Brockhaus, Leipzig 1886. — Wie aus Bernard Quaritch' „Contributions towards a dictionary of English book-collectors“ Part I, London May 1892, hervorgeht, befand sich ein Exemplar von des Pomponius Gauricus Traktat in der Bibliothek Pirkheimers.

2) J. P. Richter, l. c., vol. I, pl. XVIII.

keln in drei gleiche Teile geteilt, so entfallen zwei Drittel auf die Augen und eines gehört für die Nase [1]).

Leonardos Vitruv-Mann ist der Höhe nach folgendermassen in acht Kopflängen eingeteilt [2]): 1. vom Scheitel bis zum Kinn *, 2. von da bis zu den »Tütlein« *, 3. von da bis etwas über dem Nabel (es ist in der Mitte zwischen Dürers »Weichen« und »Art der Hüft«, dort wo Dürer gewöhnlich den Nabel hinsetzt), 4. von da bis zum Ansatz des Gliedes *, 5. von da bis zur »Einbeissung des Beins«, 6. von da bis »unterm Knie« *, 7. von da bis zum »innern Waden« [3]), 8. von da bis zu den Sohlen. Diese Einteilung weicht von der auf der Zeichnung des Dresdener Kodex' (Taf. 19) nur in den zwei Punkten 3/4 und 7/8 unwesentlich ab. Hier

---

[1]) Wir wissen durch die Vitruv-Kommentatoren, dass es eine ganze Reihe von Proportions-Kanones gab, die sich kreuzten, sich gegenseitig ergänzten und aufhoben. Jeder Künstelr, jeder Theoretiker schuf neu, übernahm und verbesserte. Im höchsten Ansehen aber standen natürlich Massstäbe, die antik waren oder doch für antik gehalten wurden. Ich möchte hier bloss den sogenannten Kanon des (Marcus Terentius) Varro anführen, den z. B. Gulielmus Philander in seinem Vitruv-Kommentar (Strassburg 1543, Rom 1544, Lyon 1552) mitteilt, und zwar nicht nur weil das Proportions-System des Pomponius Gauricus und somit auch das der beiden Zeichnungen des Dresdener Kodex' auf Taf. 1 und 18 mit diesem Massstab vielfache Verwandtschaft zeigt, sondern auch um an einem Beispiel auf die Schwierigkeiten hinzuweisen, mit denen bei der Mannigfaltigkeit von Abweichungen und Übereinstimmungen der einzelnen Kanones sowie bei der von ihnen beanspruchten Autorität das Proportionsstudium damals zu kämpfen hatte. Der Kanon des Varro teilt die ganze Körperlänge in $9^1/_3$ Teile. Davon gehört eines für die Gesichtslänge, zwei Teile gehören für die Entfernung des oberen Endes der Brust vom Nabel, ein Teil gehört für die Entfernung des Nabels von den Schamteilen, zwei Teile gehören für die Entfernung der Schamteile vom Knie, zwei weitere für die Entfernung des Knies von den Knöcheln, ein Drittel eines solchen Teiles gehört für die Entfernung des Scheitels vom Haaransatz, ein anderes für die Entfernung des Kinnes vom oberen Ende der Brust, ein drittes für die Länge des Knies und ein viertes für die Entfernung der Knöchel von der Sohle. Der Abstand des Scheitels vom Kinn misst $^1/_7$ der Gesamtlänge des Körpers, der vom Haaransatz bis zum oberen Ende der Brust gleichfalls $^1/_7$ und der vom Scheitel bis zum oberen Ende der Brust $^1/_6$. Die Einteilungsweise der Figuren auf Taf. 1 und 18 stimmt nun mit diesem Kanon in folgenden Punkten überein: beide rechnen mit Gesichts-, nicht mit Kopflängen, beide zählen demgemäss nicht vom Scheitel, sondern vom Haaransatz abwärts, beide schieben in die Aufeinanderfolge der Gesichtslängen die Strecke vom Kinn bis zum oberen Ende der Brust (»Halsgrüblein«) ein, die bei beiden gleich der Entfernung der Knöchel (im Dresdener Kodex gleich der »Höhe des Rists«) von den Sohlen ist. Bei beiden beträgt die Entfernung des oberen Endes der Brust vom Nabel zwei Gesichtslängen und die Entfernung des Nabels von den Schamteilen (im Dresdener Kodex »Ansatz des Gliedes«) eine Gesichtslänge. — Hierher gehört auch eine Dürersche Proportionsfigur von 1513, die bei Conway reproduzirt ist. Auch sie ist in Gesichtslängen eingeteilt und zwar in mehr als 9 und weniger als 10, auch bei ihr sind die Gesichtslängen nicht nacheinander aufgetragen, sondern ihre Reihe ist durch die Entfernungen des Scheitels vom Haaransatz, des Kinnes vom Halsgrüblein und der schmalsten Stelle über den Knöcheln von der Sohle unterbrochen. (L. c., Abb. S. 236, Text S. 235).

[2]) Auf der Leonardo-Zeichnung sind nur die hier mit * versehenen Teilungspunkte durch horizontale Gerade eigens kenntlich gemacht, die übrigen sind durch Nachmessen mit dem Zirkel leicht zu finden.

[3]) Leonardo lässt auf dieser Zeichnung den »äussern« und den »innern Waden« gleich hoch enden. Dürer ist hierin genauer und lässt den »innern Waden« um etwas tiefer hinabreichen als den »äussern.«

endet nämlich das dritte Achtel genau im Nabel und stehen „äussrer“ und „innrer Waden“ etwas oberhalb des in Betracht kommenden Teilstriches. Ausserdem stimmen die beiden Zeichnungen, wenn man von dem allen absieht, was ihnen infolge der Anwendung der Vitruv-Regeln gemeinsam ist, noch darin überein, dass hier wie dort die Halsgrube und die Brustwarzen die Eckpunkte eines gleichseitigen Dreieckes bilden, dessen Seite gleich einer Gesichtslänge ist.

Zum Schlusse kann ich mir nicht versagen, die günstige Gelegenheit zu ergreifen und zu einer Ansicht Justis, die er, wenn anders ich ihn recht verstehe, nicht nur in seinem Buche [1]), sondern auch jetzt wieder in der schon zitirten Besprechung von Brucks Ausgabe vorbringt, Stellung zu nehmen. Er sagt da nämlich, indem er Bruck mit knappen, treffsicheren Strichen den aus einer richtigen Anordnung der Zeichnungen des Kodex’ zu erschliessenden Entwicklungsgang von Dürers Proportionsstudien vorzuzeichnen anfängt, dass für die erste ungefähr zwischen 1501 und 1507 anzusetzende Periode von Dürers Proportionsstudien der Anschluss an die Vitruv-Regeln charakteristisch ist, während in der zweiten 1512/13 anhebenden eine Abkehr von dem Kanon des alten römischen Architekten wahrgenommen werden kann [2]).

Ich meine, dass sich die Sache etwa so verhält: Die Proportionsfiguren der ersten Gruppe (Justi nennt sie in seinem Buch nicht ganz zutreffend die Apollo-Gruppe) sind hauptsächlich durch ein ganz bestimmtes Konstruktionsschema, das durch Zirkelschläge beliebig ergänzt und ausgenützt werden kann, gekennzeichnet. Dem Brustkasten der stets von vorne gesehenen aufrecht stehenden [3]) Figur ist ein Rechteck [4]), dem Bauche ein Trapez eingezeichnet. Hängen beide Hände herab und lastet das Gewicht des Körpers gleichmässig auf beiden geschlossenen Füssen und ist der Oberkörper gerade gestreckt, so fallen die Höhen von Trapez nnd Rechteck mit der Vertikalen, die die Figur in zwei symmetrische Hälften teilt, zusammen, und zwei Gerade, die an den beiden ungefähr den Darmbeinkämmen entsprechenden unteren Eckpunkten des Bauchtrapezes konvergirend zur horizontalen Bodenlinie laufen, vermögen auch den Beinen ein langgestrecktes, nach unten hin sich stark verjüngendes Trapez einzuspannen [5]). Wird durch Stand- und Spielbein, erhobene und gesenkte Hand jene Habtachtstellung so verändert, dass sich der gleichsam zwischen zwei Ebenen eingepresste Rumpf zwar nach oben und unten, nach rechts

---

[1]) Konstruirte Figuren und Köpfe unter den Werken Albrecht Dürers, Leipzig 1902.

[2]) Justi, l. c., 368, 369.

[3]) Die hingelagerte Frau von 1501 in der Albertina (L. 466) ist die einzige liegende Figur, die dieses Schema aufweist. Es hat bei ihr aber auch gründlich versagt.

[4]) Ich wähle dieses Wort als den Ausdruck, unter dem auch das Quadrat verstanden werden kann. Dürer selbst spricht einfach von der „leibs firung“ und probirt es einmal mit dem Quadrat, einmal mit dem Rechteck. Die gedrungene Frau auf Taf. 70 zeigt das Quadrat, die schlanke auf Taf. 74 das Rechteck, und doch stammen beide sicherlich aus der gleichen Zeit. Quadrat und Rechteck kommen sogar an derselben Figur neben einander vor. (Lond. Hss. IV, 15 r.).

[5]) Solche Figuren und zwar nur weibliche finden sich in den Londoner Manuskripten: I, 142 r. (ähnlich Taf. 72 des Dresd. Kod.), IV, 3 r., 14 r., 15 r. und 18 r. (ähnlich Taf. 91).

und links, aber nicht nach vorne und rückwärts verschieben kann, so divergiren natürlich die Höhen des Brustrechteckes und Bauchtrapezes mit der senkrechten Mittellinie, aber stets nur so, dass der Schnittpunkt der Höhen in der Mittellinie verbleibt; von dem den Beinen eingezeichneten Trapez ist dann natürlich nur mehr die durch das Standbein gehende Langseite zu verwenden. Dieses Schema, welches im Dresdener Kodex nur auf wenigen Blättern (am deutlichsten auf Taf. 70) vorkommt, schränkt zwar einerseits die Zahl der möglichen Bewegungsmotive sehr ein, zwingt aber andererseits dazu, die wenigen möglichst mannigfaltig abzuwandeln. Das Bewegungsmotiv der von vorne gesehenen Figur, die nur auf einem Beine aufruht und die eine Hand erhoben und die andere gesenkt hält, ward Dürer ganz gewiss durch Italien vermittelt. Zum erstenmal deutlich ausgeprägt findet es sich bei dem kopflosen Schildmann auf der Florentiner Zeichnung vom Ende der Neunziger Jahre, der, wie längst bemerkt wurde, von einer Figur auf Mantegnas Stich »Das Bacchanal mit der Kufe« abhängig ist. Ebenso bekannt ist, wie Dürer sein ganzes Leben lang nicht müde ward, dieses Motiv variirend zu wiederholen. Sehen wir z. B., wie abwechslungsreich dabei bloss das Detailmotiv der gesenkten Hand behandelt ist. Einmal liegt sie, wie auf der oben erwähnten Zeichnung und wie bei dem Manne mit der Keule (L. 351) auf dem oberen Rand des auf dem Boden stehenden Schildes. Dann ruht sie aber nicht nur haltend auf, sondern sie stützt sich auch. So bei der Eva des Albertina-Entwurfs zum Kupferstich von 1504 (L. 476) und bei der des Gemäldes von 1507, wo beidemale der Baum der Erkenntnis den Stützpunkt abgibt. Bei der Frau in der P. L., IV, fol. X_5 v. u. X_6 r.) und auf dem Entwurf zu ihr im Dresdener Kodex (Taf. 97 u. 98) ist ein kurzer Krückstock die Stütze. Bald ist die gesenkte Hand beschäftigt, etwas frei zu halten: ein Szepter (Apollo auf der Zeichnung im Brit. Mus., L. 233), eine Schlange (sog. Äskulap, L. 181), einen Apfel (Adam auf dem Entwurf zum Kupferstich bei Lanna, L. 173), einen Drachen (St. Georg auf dem Paumgärtnerschen Altar), bald hängt sie herab wie bei dem Adam des Kupferstiches von 1504. Alle diese Beispiele, die sich natürlich leicht vermehren liessen, sind aber, wie schon bemerkt, von Figuren genommen, die das mittels des oben beschriebenen Konstruktions-Schemas gefundene Bewegungsmotiv aufweisen, und ich habe das alles nur deshalb angeführt, um zu zeigen, dass es Dürer bei jenem Schema nicht allein, ja wie mich dünkt, nicht einmal so sehr auf die Maasse ankam, deren Zahlen ja hie und da, aber nie zu reichlich diesen Proportionszeichnungen beigeschrieben sind, sondern vielmehr auf konstruktive Hilfsmittel, die Figuren richtige, wenn auch einfache Bewegungen machen zu lassen. Was er, nachdem er in den ersten drei Büchern der P. L. nur die Maasse des statuenmässig starren Körpers mitgeteilt hat, im vierten Buch tut, indem er konstruktive Mittel und Wege zeigt, die Figuren zu »beugen«, das versuchte er eben, wenn auch noch unbeholfen, bereits während der ersten Epoche seiner Proportionsstudien. Zu dem Schema aber, dessen er sich hiebei bediente, ward er vielleicht durch Jacopo de' Barbari angeregt. Alle die frühen Proportionsfiguren sind im Hinblick auf bestimmte Werke entstanden. Die wichtigsten unter denen, die auch tatsächlich zur Ausführung gelangten, sind der Kupferstich von

1504 und das Doppelgemälde von 1507, beide das erste Elternpaar darstellend.

Haben wir aber bisher gesehen, dass in der ersten Epoche den Proportionen überhaupt eine geringere Rolle als dem Bewegungsschema zufällt, so beweist uns gerade der ja völlig konstruierte Stich, auf dem die Maasse leichter nachzuprüfen sind als auf den beiden Gemälden, dass insbesondere die Vitruv-Regeln nur eine beschränkte Anwendung finden. Der Adam weicht z. B. und zwar nicht nur auf dem Stiche, sondern auch auf den beiden Entwürfen bei Lanna (L. 173) und in der Albertina (L. 475) in folgenden zwei wichtigen Punkten vom vitruvianischen Kanon ab: der Kopf ist beträchtlich kleiner als $1/8$, die grösste Brustbreite dagegen bedeutend grösser als $1/4$.

In der zweiten Periode aber, die bezeichnenderweise zur Zeit anhebt, als sich Kaiser Maximilian mit all seinen Humanisten in Nürnberg niederlässt, kommt das schon früher geschriebene Vitruv-Exzerpt zu Ehren. Nun wird eben aus dem Mittel ein Zweck: Dürer betreibt die Proportionsstudien nicht mehr bloss im Hinblick auf bestimmte Werke, sondern um ihrer selbst willen und findet dabei, dass unter allen Kanones (und er hat, wie wir eben zum Teil selbst gesehen haben, sicherlich jeden erprobt, von dem er irgend Kenntnis erhalten konnte) der vitruvianische der beste ist, denn er macht ihn gleichsam zum Fundament seiner »Vier Bücher von menschlicher Proportion«, dem Werke, das seine jahrzehntelangen Bemühungen krönen sollte. Beweis dessen ist, dass sämtliche Proportionsregeln, die in dem Vitruv-Exzerpt der Londoner Handschriften vorkommen und alles enthalten, was Vitruv über die Maasse des menschlichen Körpers mitzuteilen weiss, in die P. L. Aufnahme gefunden haben.

Da dies in seinem ganzen Umfange und in seiner vollen Bedeutung — von modernen Forschern wenigstens — noch nicht erkannt wurde [1]), stelle ich im Folgenden die Bestimmungen der Londoner Vitruv-Stelle, die, wie besonders aus dem Titel, der Einleitung und dem Schluss hervorgeht, mehr als ein blosser Auszug, nämlich der Entwurf zu einer allgemeinen Partie der P. L. ist, und die entsprechenden Partien des gedruckten Werkes nebeneinander:

Vitruv-Exzerpt (L. u. F., p. 314/5).	Proportionslehre, Fig. B auf fol. B_4 r. u. v., Text auf fol. B_3 r. u. v.
1. »dass das Angsicht vom Kinn bis aufhin, do das Hor anfächt, sei der 10. Theil des Menschen.«	1. »von end des kins vber sich biß zu ende der stirn ein 10. teyl.«
2. »Und ein ausgestreckte Hand sei och so lang.«	2. »von end der finger bis in das gelenck der hand ein 10. teyl.«

---

[1]) Justi hat sich auf diese Frage nicht weiter eingelassen, und Konrad Lange sagt noch 1898 in seinem Aufsatz „Dürers ästhetisches Glaubensbekenntnis“ (Zs. f. bild. Kunst, N. F. IX, 129: „Wenn Dürer diese Figur (den Proportionsmann von 1513, L. 119 und 120) in der definitiven Fassung nicht verwendet hat, so ist das nur eine Bestätigung dafür, dass er von den Versuchen mit Vitruv allmählich abgekommen ist.“

3. »Aber der Kopf des Menschen sei ein Achttheil,«

4. »ein 6 theil von der Höhe der Brust bis hinauf, do das Hoor anfächt,«

5. »und vom Haar bis zum Kinn in 3 Theil getheilt, im obersten die Stirn, im anderen die Nas, im dritten der Mund mit dem Kinn.«

6. »Auch ein Fuss sei ein 6 theil eins Menschen,«

7. »ein Ellbogen ein 4 theil,«

3. »von der scheytel biss zu end des kins ein 8. teyl.«

4. »von der höhe der scheytel biss zum halssgrüblein ein 6. teyl« [1]).

5. »Darein teil ich das angesicht nach lenge wie vorgemelt . . .«

Das »vorgemelt« bezieht sich auf die vorhergehende Figur: »starck, dick bewrisch weyb . . ., irer heupter sibner lang.« (Fig. A I auf fol. B $_2$ r. u. v.). Da heisst es auf fol. B r.: »Aber vom kin vber sich biss zů end der stirn ein 10 teyl. Disen zehenteil teil in drey gleiche teyl, In den öbersten mach ich die stirn, In den andern nasen augen vnd orn. In den dritten mund vnnd kin, . . .«

6. »vnd den fůss mach ich lang ein 6. teyl . . .«

7. »Aus dem elnbogen bis zů end der finger ein 4. teyl.«

---

[1]) Das ist der einzige Punkt, in dem Dürer von seinem Auszug abweicht, wo das Sechstel vom obersten Ende der Brust bis zum Haaranfang und nicht bis zum Scheitel gerechnet ist. Im Vitruv-Text, der Dürer vorgelegen ist, folgen nämlich auf den Satz ‚ab summo pectore ad imas radices capillorum sextae‘ die Worte ‚ad summum verticem quartae‘ [scl. ab summo pectore]. Diese beiden Bestimmungen ergeben aber zusammen eine unmögliche Entfernung des Scheitels vom Haaransatz und involviren einen Widerspruch mit den vorhandenen Angaben. Denn wenn es vom obersten Ende der Brust bis zum Scheitel $^1/_4$ und bis zum Haaranfang $^1/_6$ ist, dann steht dieser von jenem $^1/_4 - ^1/_6$, d. i. $^1/_{12}$ weit ab, während diese Distanz nach den früheren Bestimmungen, dass der Kopf $^1/_8$ und das Gesicht $^1/_{10}$ lang ist, $^1/_8 - ^1/_{10}$, d. i. $^1/_{40}$ beträgt. Im Exzerpt half sich Dürer über diesen Widerspruch hinweg, indem er die Angabe ‚ab summo pectore ad imas radices capillorum sextae‘ unverändert beibehielt, die Angabe [ab summo pectore] ‚ad summum verticem quartae‘ aber einfach unübersetzt liess. In der P. L. hingegen strich er diese zweite Bestimmung zwar auch, änderte aber noch überdies die erste dahin ab, dass er das Sechstel nicht von der Höhe der Brust bis zum Haaranfang, sondern bis zum Scheitel rechnete. Dieselbe Änderung aber hat interessanterweise auch Leonardo in seinem Vitruv-Exzerpt vorgenommen: ‚dal di sopra del petto (dass dieser Punkt mit Dürers Auffassung des ‚summum pectus‘ als der »höch des halssgrübleins« übereinstimmt, beweist Leonardos Vitruv-Mann) alla sommità del capo fia il sexto dell'omo.‘ (Richter, l. c., vol. I, p. 182, pl. XVIII). Der weitere Interpretationsversuch Leonardos aber, für den Abstand der Höhe der Brust vom Scheitel $^1/_7$ zu rechnen (‚dal di sopra del petto al nascimẽto de capegli fia la settima parte di tutto l'omo‘) kehrt in Dürers P. L. nicht wieder, was bei seinem Genauigkeitssinn nicht wundernehmen kann, da die betreffende Distanz unter Berücksichtigung von Vitruvs übrigen Angaben nur $^{17}/_{120}$ ausmacht, also um ein winziges Stückchen ($^1/_{840}$) kleiner als $^1/_7$ ist. — Von den Gelehrten ist meines Wissens Philander der erste, der auf den Widerspruch in Vitruvs Kanon aufmerksam macht und in seinem Kommentar auch eine Emendation und zwar die zuletzt angeführte Leonardos vorschlägt. Luca Pacioli z. B. hat in dem seiner Divina Proportione (Venedig 1509) eingefügten Vitruv-Exzerpt die korrumpirte Textstelle skruppellos übernommen.

8. »die Brust ein 4 theil«

8. »vnd die brust mach vber die achsel[1]) breit ein 4. teyl.«

Die Kreise und die Quadrate sind nur Figuren des 2. Buches umschrieben. In einem Kreise stehen die Männer auf fol. I_4 r. u. v., K_6 v., L. r., L_5 v. u. L_6 r. In einem Quadrat steht nur der Mann auf fol. G_5 r. u. v. Ich zitire die einschlägigen Textstellen zur ersten und zur letzten Figur.

9. »Wenn man ein Mensch auf die Erd ausgebreitt mit Händen und Füssen niederlegt und ein Zirkel in den Nabel setzt, so rührt der Umschweif Händ und Fuss.«

10. »Und zu gleicher Weis findet man auch ein Vierung, wenn man misst von den Füssen bis zu dem Höchsten, so ist die Klofter (das Maass der beiden ausgestreckten Arme) eben als breit als die Läng.«

9. »Den man vm̄reistu mit einem zirckel, so du den ein fuss in nabel setzt vñ die arm auss stregts ein wenig vber sich, . . .« (P. L. II, fol. I_3 r.)[2]).

10. »Disen man weñ er sein hend kreutzweiss gestrakes aus streckt, so macht er ein fierung als lang er ist, als breyt reycht er.« P. L. II, fol. G_4 v.)[3]).

---

[1]) Auch diese Interpretation von Vitruvs »pectus altitudinis corporis quartae« durch Leonardo deckt sich mit Dürers Auffassung in der P. L.

[2]) Die in Kreise gestellten Figuren in der P. L. erheben die nach rechts und links ausgestreckten Arme gerade so hoch, dass die Spitzen der Mittelfinger in die den Scheitel tangirende Horizontale zu liegen kommen. Auch dies stimmt mit Leonardos Vitruv-Mann überein. — Diese Übereinstimmungen Dürers mit Leonardo wiegen an und für sich nicht schwer. Mit den anderen aber, bei denen die Abhängigkeit Dürers von Leonardo bereits nachgewiesen ist, zusammengenommen, gewinnen auch sie an Gewicht. — Vgl. hiezu Justi, Konstruirte Figuren, 59 ff. In dem überhaupt etwas mager geratenen 3. Teile, der den Titel »Fremde Einflüsse« führt, ist er diesen gegenüber allzu skeptisch, während er andererseits wieder Dürers Worten, dass er von niemand anderem etwas gelernt habe, allzu grosses Vertrauen schenkt. Allein der Umstand, dass das 3. Buch von Dürers P. L. die Bekanntschaft mit Leone Battista Alberti voraussetzt, hätte zur Vor icht mahnen sollen.

[3]) Hierzu sind folgende Skizzen in den Londoner Manuskripten zu vergleichen: I, 164 v. Mann im Kreis, dessen Zentrum der Nabel ist und in dessen Peripherie Fingerspitzen und Sohlen liegen. Die Beine weit gegrätscht, die Hände hoch erhoben. — Überlanger Mann im Quadrat, dessen Seite der Distanz der Fingerspitzen und der Höhe der Figur gleich ist. Die Hände wagrecht ausgestreckt, die Beine knapp aneinander. Die horizontale Halbirungslinie des Quadrates läuft unterhalb der Schamteile. — Beides ganz flüchtige kleine Entwürfe. Blasse rote Tinte. Papier mit dem Wasserzeichen: die dreizinkige Gabel mit dem kleinen Kreis neben dem Stiel. (Auf derselben Seite ein bloss schematisch angedeuteter Kopf, an dem durch Ziffern und Bogenschläge die Entfernungen vom Scheitel zum Halsgrüblein als $^1/_4$ und zum Kinn als $^1/_8$, vom Haaransatz zum Halsgrüblein als $^1/_6$ und zum Kinn als $^1/_{10}$ angegeben sind. Ausserdem die Notizen: elpogen 4 teill, prust 4 teill, Der fus 6 teill. Alles Vitruv-Angaben). — III, 2 r. Nach dem Vitruv-Exzerpt: Der Mann im Kreis. Die Beine weit auseinander, die Hände hoch erhoben, den Kopf zurückgebeugt. Mit dünner rotbrauner Tinte sind zwei Dreiecke gezeichnet, deren Eckpunkte in den Fingerspitzen, in den Sohlen und im Nabel liegen. Das untere ist gleichseitig, das obere gleichschenkelig mit kürzerer Höhe. — Der Mann im Quadrat. Die Beine eng geschlossen, die Arme etwas nach oben ausgestreckt. Die Arme sind mit dünner rotbrauner Tinte nochmals und zwar so gezeichnet, dass die Fingerspitzen in die beiden oberen Enden des Quadrates kommen. — Die Figuren sind nicht

Natürlich waren sämtliche Vitruv-Regeln, die sich ja bloss auf den Mann beziehen, auch wieder nur für den Mann zu verwerten. Aber es sind nur zwei Punkte (6 und 8), in denen Dürers Proportionsfrau (P. L. I, Fig. B I auf fol. B_5 v. u. B_6 r., Text auf fol. B_5 r.) mit den von Vitruv für den männlichen Körper angegebenen Maassen nicht übereinstimmt. (Der Fuss ist nicht $^1/_6$, sondern bloss $^1/_7$ lang, und die Breite der Brust beträgt nicht $^1/_4$, sondern $^1/_9 + ^1/_{10}$).

Da sich nun einerseits die übrigen Figuren des 1. Buches als blosse Varianten des gleichmässigen Mannes B und des gleichmässigen Weibes B I darstellen, ihre Proportionen aber stets in etlichen wichtigen Punkten mit den Vitruv entlehnten des Mannes B und des Weibes B I übereinstimmen[1]), andererseits aber Dürer auch in den drei anderen Büchern wiederholt auf das erste Buch zurückgreift[2]), also dieses nicht etwa durch die darauf folgenden ausser Geltung gesetzt wird, so kann man, glaube ich, mit Recht sagen, dass Dürers ganze P. L. auf Vitruvs Kanon aufgebaut ist.

September 1905. Arpad Weixlgärtner.

Anhang.

Seit das Vorhergehende gesetzt ist, habe ich dank Wölfflins Dürer Hans Klaibers Dissertation »Beiträge zu Dürers Kunsttheorie« (Blaubeuren, Fr. Mangold 1903) kennen gelernt. Da in dem sachlich und verständig geschriebenen Büchlein (S. 16 f.) Justis Annahme, die von 1500 datirte Frau mit der Ellipse (L. 225/6 sei um etliche Jahre später[3]) anzusetzen, bekämpft wird, die Antwort auf die mit diesem Blatte eng verknüpfte Frage nach den Anfängen von Dürers Proportionsstudien meines Erachtens aber vor allem von einer Zeichnung im Dresd. Kod. und zwar von der Figur auf Taf. 74 erteilt wird, so möchte ich den hier gerade zur Verfügung stehenden Raum benützen, um auch meinerseits zu dem Falle Stellung zu nehmen. Klaiber lehnt Justis Hypothese bloss mit Argumenten ab, die aus den Schwächen von dessen Beweisführung geschmiedet sind, und nimmt dabei die Sache einfacher, als sie tatsächlich liegt. Er übersieht z. B. ganz, dass der Stil von L. 225 für 1500 mindestens auffallend ist, denn die Modellirung mit locker nebeneinander gesetzten Häkchen, wie sie hier vorkommen, weisen sonst nur Zeichnungen aus beträchtlich späterer Zeit auf, z. B. die Eva von 1506 (L. 239) und die von 1507 (L. 235). Er

---

gross und sehr flüchtig, aber vorzüglich gezeichnet. Das Papier hat kein Wasserzeichen. Beide Blätter von Conway (l. c., S. 165 u. Anm. 1) obenhin erwähnt.

[1]) So gelten noch für den Mann A, der nicht ganz 7 Haupt lang ist, folgende Vitruv-Regeln: das Gesicht und die Hand sind je $^1/_{10}$ lang, das Gesicht ist in die $^3/_3$ eingeteilt, der Cubitus beträgt $^1/_4$, und die Länge des Fusses $^1/_6$, — desgleichen für den Mann D, der 9 Haupt lang ist, folgende: Gesicht- und Handlänge machen je $^1/_{10}$ aus, das Gesicht zerfällt in die $^3/_3$, und der Cubitus ist $^1/_4$ lang.

[2]) Solche Rückbeziehungen finden sich im 2. Buch auf fol. N_3 v., im 3. auf fol. R r., R_3 v. u. R_6 r. und im 4. auf fol. V_3 r., V_5 r. u. Y_2 v.

[3]) Jedenfalls nicht vor 1504, da er (Konstruirte Figuren und Köpfe, S. 14) die von diesem Jahr datirte Eva des Lanna'schen Entwurfes znm Kupferstich (L. 173) die früheste der »weiblichen Figuren der Apollogruppe« nennt; zu ihnen aber rechnet er die Londoner Proportionsfrau.

beachtet ferner nicht, dass die Jahreszahl wirklich Bedenken wachrufen kann, denn an ihr ist, wie ich mich am Original überzeugen konnte, die 5 sicher überschrieben, die beiden Nullen scheinen es zu sein. Ich füge hier gleich an, was sonst noch dem Original zu entnehmen ist: L. 225 befindet sich auf der 1. Seite eines Foliobogens, L. 226 auf der 2. Auf der 3. Seite steht eine über drei Dutzend Zeilen lange Konstruktionsanweisung. Sie teilt gegen Schluss Vitruvs Angaben über Kopf und Gesicht mit, die aber der unmittelbar darauf folgende letzte Passus entsprechend der Zeichnung korrigirt: »It(em) der kopf soll achthalb (= $7^1/_2$) leng geben vnd tzehenthalb (= $9^1/_2$) leng ist das angesicht piss an daz hor.« Andere Vitruvregeln sind weder erwähnt noch befolgt. Von der Ellipse auf L. 225 ist in der Beschreibung nicht die Rede, und sie hat wohl überhaupt mit der Figur nichts zu tun. Sie gehört wahrscheinlich zu der sich auf eine bestimmte Anwendung des Zirkels beziehenden Notiz und den zwei flüchtigen geometrischen Zeichnungen (die eine eine perspektivisch verkürzte Scheibe mit Einteilungsstrichen und Ziffern) auf der 4. Seite des Bogens. Der Text auf S. 3 ist aber vor allem darum von Bedeutung, weil er — viel mehr Maassangaben enthaltend, als an den beiden Figuren zu ersehen sind — zu den Proportionsfrauen auf L. 37/8 und auf Taf. 74/5 des Dresd. Kod. hinüberleitet, die ihn auch mit ihren zahlreichen Zirkelschlägen weitaus besser illustriren, als die zwei Zeichnungen auf L. 225/6. Es kann daher selbst dann, wenn von der Übereinstimmung des Bewegungsmotivs und des Konstruktionsschemas ganz abgesehen wird, kein Zweifel bestehen, dass die 3 Paare von Proportionsfrauen — gegenständlich — zusammengehören. Der Kopf auf Taf. 74 nun zeigt wenigstens eine charakteristische Stileigentümlichkeit, die, wie ich glaube, auf das Jahr 1500, wenn nicht gar auf noch frühere Zeit hinweist. Ich meine das nach oben gewölbte Unterlid des Auges, das dadurch zum engen Schlitz wird, Man vergleiche z. B. das rechte Auge der Europa (L. 456), das linke der Hexe rechts auf dem Stiche von 1497 (B. 75), in der Apokalypse: das rechte Auge des Johannes auf seiner Marter (B. 61) und das rechte der Hauptfigur auf dem Holzschnitt mit den 4 die Winde aufhaltenden Engeln (B. 66), auf den frühen Blättern der grossen Passion: das rechte Auge Christi auf dem Ölberg (B. 6), dasselbe auf der Geisselung (B. 8), das rechte Auge des Engels unter dem linken Arm des Gekreuzigten (B. 11) und das rechte Auge der h. Frau ganz links und des Johannes auf der Grablegung (B. 13).

Habe ich aber mit diesem Ansatz recht, so wird das Jahr 1504, das Justi als Anfangstermin für die weiblichen Figuren der Apollogruppe nimmt, hinfällig. Diese Reihe hebt spätestens 1500 an, und zu ihr und zwar an ihren Beginn gehören, wie ich bereits in der Besprechung von Brucks Publikation erwähnt habe, ausser der plumpen Frau mit dem Füllhornleuchter auf Taf. 71/2 auch noch alle Frauen in Habtachtstellung und mit Brustrechteck und Bauchtrapez im Dresd. Kod. und in den Lond. Hss. sowie die liegende Frau von 1501 in der Albertina. Bei Justi hängt diese Zeichnung förmlich in der Luft, nimmt man aber gleich mir an, dass Dürer schon 1500 oder noch früher das Konstruktionsschema angewendet hat, das auch sie zeigt, so fügt sie sich — als Experiment — der Folge der uns erhaltenen Proportionsfrauen der angedeuteten Art ungezwungen ein.

Es gibt aber noch zwei andere Proportionszeichnungen, die nach meiner Meinung 1500 oder noch früher entstanden sein müssen: der Poynter'sche Apollo (L. 179) und der halbe Mann mit den Kreisen, deren Zentrum seine Halsgrube ist (L. 11). Beide gehören bekanntlich zur Gruppe jener Zeichnungen, deren äusserliches Kennzeichen das eigentümlich schleuderhafte Monogramm ist, bei dem gewöhnlich der Querbalken des A durch das D geht, Zeichnungen, die Thausing seinerzeit so energisch als unecht verworfen hat, dass man ihnen auch heute noch, nachdem schon Justi in der dankenswertesten Weise für sie eingetreten ist[1]), misstrauisch begegnet. Die Gruppe umfasst Arbeiten von recht verschiedenem Charakter: ungemein hastig, ja wild hingeworfene Skizzen mit häufigen und groben Korrekturen und ruhigere, ja sogar sorgfältig ausgeführte Zeichnungen. Man erlaube mir, auf ein Blatt der aufgeregten Spielart, von dem ich glaube, dass es zur Datirung des ganzen Komplexes von Nutzen sein kann, etwas näher einzugehen. Es ist L. 33, die Berliner Gefangennahme. Wie argwöhnisch man sie bis in die allerjüngste Zeit herauf betrachtet, erhellt am besten daraus, dass ihr Zusammenhang mit den Gefangennahmen in Turin (L. 409) und in der Albertina (grüne Passion, L. 477) nicht nur im Text des Lippmann'schen Werkes, sondern sogar von Wölfflin mit Stillschweigen übergangen wird. Ich hatte erwartet, gerade diese Zeichnungen würden Wölfflin zu interessanten Stilanalysen verlocken, — indessen ignorirt er sie vollständig und mit ihnen eine von Dürers gewaltigsten Erfindungen: L. 193, den Reiter, den das grausige Todesgespenst anfällt! — Legt man die drei Blätter nur einmal nebeneinander, so sieht man, muss man sehen, dass die Berliner Zeichnung „die erste Visirung zu Dürers Gedanken“ [2]) ist. Christi Kopf auf L. 33 und L. 409 fast identisch: ergeben und leidend die Augen geschlossen, den Mund offen, auf L. 477 veredelt, aber weniger eindrucksvoll. L. 409 und L. 477 decken sich beinahe, L. 33 weicht stark von beiden ab: noch drängt sich nicht Judas an den Herrn heran, um ihn, am Mantel haltend, durch den Kuss zu verraten; statt seiner bindet ein Söldner die willig dargereichten heiligen Hände; des Malchus Knecht berührt bloss mit den Knien die Erde und hält Petrus, der noch nicht seinen Ellbogeu umklammert, wie zum Gegenstreich ausholend, den rechten Arm entgegen; noch vollzieht sich Petri jähe That zu sehr in der Mitte und leitet auch durch ihre Bewegungsrichtung, die der des Heilands dawiderläuft, allzusehr von diesem ab [3]). Nebenfiguren kommen auf L. 33 nur wenige vor, die wenigen sind flüchtig angedeutet. Andere Unterschiede: der Kriegsknecht hinter Christus (sein grober Filzhut ist zuerst vorne, dann hinten herunter gekrempt) stösst auf L. 33 seinen Stockhammer mit der Rechten dem Herrn in den Rücken und fasst ihn mit der Linken am Haar. Auf L. 409 und 477 führt er — es nimmt sich nicht sehr natürlich aus — den Stoss mit der Linken und schiebt die Rechte unter des Erlösers rechten Arm. Beim Haar packt den Herrn ein anderer, von dem nur wenig zu sehen ist. Rechts hinter Christi Haupt erhebt sich auf L. 33 eine Faust

---

[1]) Jacopo de' Barbari und Albrecht Dürer, Rep. f. Kw. 1898, S. 444 ff.

[2]) Cf. die Schrift auf L. 141.

[3]) Übrigens ein weiterer Beleg für das „Haushälterische in Dürers Betrieb“: der Knecht des Malchus von L. 409 u. L. 477 kehrt fast unverändert auf dem den ersten Mord darstellenden Holzschnitt von 1511, B. 1, als Abel wieder.

zum Schlag, auf L. 409 will die emporgereckte Hand dem Herrn eine Schlinge um den Hals werfen, auf L. 477 kehrt ausserdem die Faust wieder, die schlagen will.

Dürer hat gleichzeitig mit der Apokalypse sieben Blätter für die grosse Passion gezeichnet. Sollte nicht die Berliner Gefangennahme der ebenfalls aus jener Zeit stammende und erst später wieder aufgenommene Entwurf zu einem achten Blatte sein? Uns sind keine Studien zur Apokalypse erhalten. So wie L. 33, das stürmische Ringen mit der Idee zur Schau tragend, müssen sie aber ausgesehen haben.

Justi weist die Zeichnungen mit dem bedenklichen Monogramm den Jahren 1503—1506 zu[1]) und setzt auch die »männlichen Figuren der Apollogruppe« ungefähr gleichzeitig an: 1504—1507 [2]). Ich dagegen glaube, dass die ersteren noch an den Schluss des 15. Jahrhunderts und die frühesten der »männlichen Figuren der Apollogruppe«, von denen eine, der Poynter'sche Apoll, ja das ungewöhnliche Monogramm zeigt, in dieselbe Zeit gehören. Eine Zeichnung nach dem Apollo von Belvedere kann auch damals schon in Dürers Hände gelangt sein, haben wir doch gerade in jüngster Zeit die im Cod. Escurialensis kennen gelernt, die, wie mir mein Freund Hermann Egger mitteilt, sicherlich noch zu Beginn der 90er Jahre entstanden ist. Neben dem Poynter'schen Apoll stellt der wohl ziemlich zur selben Zeit gezeichnete halbe Mann mit den Kreisen einen Versuch dar, dem Proportionsproblem auf andere Weise als mit Hilfe des Konstruktionsschemas der Apollogruppe beizukommen.

Bedarf es aber, wie ich im Vorhergehenden wahrscheinlich zu machen gesucht habe, gar nicht der von 1500 datirten Frau mit der Ellipse, um nachzuweisen, dass Dürers Proportionsstudien spätestens in jenem Jahre beginnen, so muss ich zum Schlusse eingestehen, dass ich die Bedenken, die Justi hinsichtlich dieser Zeichnung hat, nicht nur begreife, sondern sogar — und zwar unabhängig von ihm — teile. Allein ich vermag das Rätsel gleichfalls nicht zu lösen. Fehlt es uns nur an Vergleichsmaterial, um den Stil der Zeichnung mit dem anderer aus ungefähr gleich früher Zeit in Einklang zu bringen? Auf Verwandtes, ja Gleiches, das aber beides nicht ganz zu überzeugen vermag, liesse sich ja hinweisen: das unnatürlich wegflatternde Haar zeigen z. B. die Florentiner Frau mit dem Spiegel und der Apollo auf der Zeichnung des Britischen Museums, Häkchen (freilich nur im Verein mit parallelen Schraffen) finden sich ausser auf der letztgenannten Zeichnung auch an der Frau mit Schild und Lampe (L. 37). Stammt die Zeichnung wirklich ganz oder zum Teil aus späterer Zeit? Dann wäre der Sinn der Rückdatirung wohl am ehesten der, anzuzeigen, dass die Idee, das Konstruktionsverfahren bereits dem Jahre 1500 angehört. Dass es geradezu eine Eigenart Dürers ist, längst gefasste und formulierte Gedanken fast unverändert wieder aufzunehmen, beweisen ja seine künstlerischen und wissenschaftlichen Arbeiten an allen Ecken und Enden. A. W.

---

[1]) Rep. f. Kw., S. 446.
[2]) Konstr. Figuren . . ., S. 20.

Kunstgeschichtliche Anzeigen.

Beiblatt der „Mittheilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung“

Redigirt von **Franz Wickhoff.**

Jahrgang 1906. **Nr. 2.**

Zur jüngsten Literatur über die italienische Malerei im Trecento.

1. Wilhelm Suida. Einige Florentinische Maler aus der Zeit des Überganges vom Ducento zum Trecento. Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen 1905, S. 1 ff.
2. Von demselben. Florentiner Maler um die Mitte des 14. Jahrh. Studien zur deutschen Kunstgesch. Bd. 32. Strassburg 1905.
3. Georg Graf Vitzthum. Bernardo Daddi. Leipzig 1903.
4. Paul Schubring. Giottino. Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen 1900. S. 161 ff.
5. Oskar Wulff. Zur Stilbildung der Trecentomalerei. Repertor. für Kunstgeschichte 1904. S. 89 ff.

Die italienische Malerei des 14. Jahrhunderts gehört nicht zu denjenigen Perioden der alten Kunst, die sich der besonderen Gunst der Liebhaber zu erfreuen haben. Sie besitzt nicht den Reichtum des 15. Jahrhunderts an kräftigen und für immer bedeutungsvollen Persönlichkeiten, und als Gesamterscheinung steht sie unserem so vorwiegend für das rein Malerische interessirten Geschmacke fern. So hat denn auch das in den letzten Jahren so sehr gewachsene Interesse der Kunsthistoriker für die primitive italienische Malerei seine Wurzel nicht sowohl in der künstlerischen Freude an dem Materiale, als vielmehr in dem wissenschaftlichen Forschungstriebe, der über die bedeutungsvolle Einzelerscheinung hinausgreift und, nach allen Seiten sich wendend, die geschichtlichen Zusammenhänge aufzudecken trachtet. Das Trecento fordert solch eine historische Betrachtung geradezu heraus; höchst klar liegt die Entwicklung vor unseren Augen als das von Jahrzehnt zu Jahrzehnt langsame, aber unaufhaltsame Vorwärtsschreiten auf dem Wege der realistischen Auflösung altüberlieferter Formen und Schemen. In dieser zielbewussten Befreiung von der Tradition und in dem damit verknüpften, immer kräftiger sich geltend machen-

den Individualismus liegt das, was die Trecentokunst im ganzen genommen als gross und folgewichtig erscheinen lässt, sowenig auch das Einzelne uns mit fesselnder Kraft ergreifen mag. In der wissenschaftlichen Literatur über die Trecentomalerei ist nun aber leider nur wenig davon zu spüren, dass ein grosser Zug das ganze Jahrhundert zusammenfasst. Fragmente, kleinste Bruchteilchen hat man herausgegriffen, alten Traditionen zuliebe wurden kümmerliche Systemchen von Fall zu Fall gezimmert, man arbeitete mit „Beeinflussungen“ und „Anlehnungen“, und die auch kulturgeschichtlich so interessanten inneren Zusammenhänge und Gegensätze hat man darüber fast ganz vernachlässigt.

Wilhelm Suida hat einen längeren Aufenthalt in Florenz zu sehr umfassenden Studien über die alte Kunst verwendet, von Kirche zu Kirche, von Bild zu Bild wandernd. In verschiedenen Studien bringt er nun seine Resultate ans Licht, von denen man nicht sagen kann, dass sie den Problemen energisch an den Leib gehen, aber die doch unsere Kenntnis der ältesten Florentiner Kunst erweitern.

Seine wichtigste Publikation ist die Abhandlung über den Meister der Ruccellai-Madonna in dem Jahrbuche der preussischen Kunstsammlungen 1905, denn indem Suida über dies schwierige Thema eine neue Ansicht äussert, gibt er Anlass, abermals darüber nachzudenken. Seitdem vor einigen Jahren der Kontrakt wieder entdeckt worden ist, den eine Bruderschaft mit dem Sienesen Duccio für ein Madonnenbild zum Schmucke ihrer Kapelle in S. Maria Novella abgeschlossen hat, scheint es zur allgemeinen Überzeugung geworden zu sein, dass Duccio die hochberühmte Madonna Ruccellai gemalt hat, an der man schon so viel Sienesisches entdeckt hatte, ehe noch das Dokument in den Gesichtskreis der Wissenschaft getreten war. Suida erklärt mit Recht, dass der Zusammenhang des Dokumentes mit dem erhaltenen Bilde nicht zwingend ist; das wird ja auch von denen anerkannt, die in Duccio den Maler des Bildes sehen. Auch darin können wir Suida zustimmen, dass er die volle Stilgemeinschaft unseres Bildes mit den zuverlässigen Werken Duccios leugnet. Leider ist ihm aber der Versuch, die historische Stellung der Ruccellai-Madonna zu fixiren, so sehr missglückt, dass es notwendig erscheint, die Sache noch einmal kurz zu erörtern, damit nicht der eine richtige Gedanke durch viele unrichtige auf die Dauer diskreditirt bleibe.

Was der Ruccellai-Madonna den sienesischen Anstrich gibt, ist nicht sowohl die reiche Modellirung des Gesichtes der Madonna, als vielmehr der runde grosse Kontur ihres Mantels, der durch kein klares plastisches Motiv unterbrochen wird. Das Gewand hat dadurch eine massige Geschlossenheit, die der kunstreich aufbauenden Art der Florentiner Madonnenbilder, auch soweit sie nicht von Cimabue gemalt sind, durchaus entgegengesetzt ist. Der Mantel ist in unserem Bilde selbständiger aufgefasst und rein unter dem Gesichtspunkte des malerischen Wertes behandelt. Wenn man sich dieser Tatsache einmal bewusst ist, kann es ja kaum mehr einem Zweifel unterliegen, dass der Künstler der Ruccellai-Madonna in irgend einem Zusammenhange mit den sienesischen Malern steht, aber weitere Schlüsse ist man zunächst nicht berechtigt daraus zu ziehen. Sie wären wohl auch nicht gezogen worden, wenn nicht das Dokument, das für die Entstehungszeit des Bildes das Jahr 1285 anzugeben scheint, die Gedanken in eine

falsche Bahn gelenkt hätte. Liegen 25 Jahre zwischen diesem Werke und Duccios berühmter Maestà in der Domoper zu Siena, dann, so sagt man, erklären sich leicht alle Unterschiede, die zwischen den beiden Bildern tatsächlich bestehen; die Ruccellai-Madonna lässt noch den Bann des Byzantinismus fühlen und Duccio hat in der Zeit, die zwischen dem Bilde in Florenz und dem in Siena liegt, den Einfluss der gotischen Kunst erfahren und ist durch sie ganz neuen künstlerischen Ideen zugeführt worden. Nun liegt aber der Unterschied zwischen den beiden Bildern viel weniger in dem verschiedenen Masse, in dem sich byzantinische Elemente in beiden finden, als in dem, was man die künstlerische Handschrift, den Stil im persönlichen Sinne nennt. Der Grundgedanke in Duccios Madonnenbild ist ein überaus feines Linienspiel, es geht durch die Gestalt der heiligen Frau ein schmiegsames Beugen und Sichneigen, alles Rechtwinklige, Harte und Gerade ist vermieden. Die Zeichnuug hat etwas preziös Verweilendes, etwas in sich selbst Verliebtes. Der holden Neigung des Kopfes entspricht die beinahe vorsichtige Zierlichkeit, mit der die Augen und der Mund behandelt sind. Aufs feinste entwickelt zeigt sich hier Duccios Gefühl für das Stoffliche; der in reicher Schwere fallende Mantel der Madonna beweist das schon hinlänglich, der weiche Teppich aber, der, mit den zierlichsten Mustern geschmückt, über der Lehne des Thrones ausgebreitet liegt, ist für die frühe Zeit ein wahres malerisches Prunkstück. Wird so bei diesem Bilde die Aufmerksamkeit auf jedes Detail und alle leisen Wendungen des Linienspiels hingelenkt, so wirkt die Madonna Ruccellai umgekehrt durch die gross und breit gegeneinander gestellten Massen. Statt des träumerisch Verschwebenden des Sieneser Bildes, haben wir in dem von S. Maria Novella eine kräftige plastische Konkretheit, eine beinahe massive Wucht. Es gibt keinen grösseren Unterschied als zwischen den in plastischem Reichtum dargestellten Engeln, die den Thron der Ruccellai-Madonna stützen, und den lieblich melancholischen Gestalten, die um die Madonna Duccios versammelt sind. Die Zeichnung geht bei dem Florentiner Bilde nicht auf feine Linien aus, sondern sie gibt grosse Flächen und eine feste, strenge Struktur. Man vergleiche nur das allzu weiche Köpfchen und die wolligen Locken des Jesusknaben bei Duccio mit den energischen und doch gar nicht starren Umrissen des Kinderköpfchens auf dem Bilde in Florenz. Und während hier das Kind, von dem Knie der Mutter getragen, klar dasitzt, bleibt bei Duccio die Pose des Kindes in völliger Unsicherheit. Das alles sind Gegensätze, die im Grundwesen des Künstlers, in seinem Temperamente, begründet sind, und denen gegenüber die sienesische Behandlung des Gewandes der Ruccellai-Madonna nicht schwer ins Gewicht fällt. Vielmehr bekundet die Ruccellai-Madonna durch die dargelegten Eigenschaften ihren florentinischen Ursprung deutlich genug. Dazu kommt, dass sie durchaus nicht mehr byzantinische Elemente enthält, als das Dombild in Siena. Man braucht nur auf die weichen Hände der Madonna, auf die runde Modellirung ihres Gesichtes und die allem Schematismus spottende Individualisirung des freibewegten, so ganz menschlich fühlenden Kindes zu achten, und man muss spüren, dass das Bild auf ungefähr der gleichen Stufe des Naturalismus steht, wie das Dombild; es kann nicht beträchtlich vor diesem entstanden sein.

Was aber vielleicht den Eindruck des stärkeren Byzantinisirens bei der Ruccellai-Madonna vortäuschen konnte, ist die enge innere Verwandtschaft des Bildes mit der Akademie-Madonna des Cimabue, die noch so ganz in den alten Bahnen geht. Wer die Konturen der Gesichter der Madonna und des Kindes auf diesen beiden Bildern vergleicht, wird trotz des grossen Zeitunterschiedes denselben Geist erkennen, wie ja auch die Engelsköpfe hier und dort aus demselben Holz geschnitten sind. Ich will nicht sagen, dass Cimabue beide Bilder gemalt hat, aber sicher stammt die Ruccellai-Madonna von einem Künstler, der in engen Beziehungen zu ihm gestanden hat. Beide Werke demselben Maler zuzuschreiben, erscheint mir deshalb unmöglich, weil bei dem jüngeren Bilde der Gewinn an Neuem durch einen auf die Dauer immer schmerzlicher fühlbaren Verlust an Altem erkauft ist; die Ruccellai-Madonna ist enger, gedrückter, als die in der Akademie, die Motive sind nicht so gross gedacht, wie auf dem Bilde des Cimabue, der Künstler steht hinter diesem im ganzen an dekorativem Schwung zurück.

Suida kehrt das Verhältnis um und lässt den Meister der Ruccellai-Madonna den Lehrer Cimabues sein; diese Meinung ist umsoweniger diskutirbar, als sich gegen die Echtheit der Madonna im Louvre, die Suida für ein Jugendwerk Cimabues hält und die zwischen den beiden Werken das Mittelglied sein soll, schwere Bedenken geltend machen, die auch schon von anderer Seite erhoben worden sind [1]). Ob von den vielen, zum Teil bis zur Unkenntlichkeit übermalten Bildern, die Suida dem Meister der Ruccellai-Madonna zuschreibt, das eine oder andere in näherer Beziehung zu diesem steht, mag auf sich beruhen, keines aber macht mir den Eindruck, als sei es von der eigenen Hand des bedeutenden und geschichtlich hochinteressanten Künstlers, der die Tafel für S. Maria Novella gemalt hat.

Mit einer zweiten Abhandlung im Preussischen Jahrbuche (1905) über den „Meister des Cäcilien-Altares“ tritt Suida in das volle Trecento ein. Es ist sehr dankenswert, dass er einmal nachdrücklich auf den wenig beachteten S. Pietro in trono in S. Simone aufmerksam gemacht hat. Das Bild ist einwandfrei auf das Jahr 1307 datirt und gibt uns eine klare Vorstellung davon, wie zielbewusst die florentinische Malerei gleich in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts eingesetzt hat. Man bemerkt noch in der Draperie, im Typus, in der Starrheit und Feierlichkeit der Anordnung, dass die byzantinische Manier kaum überwunden ist, aber auf der anderen Seite ist das plastische Bewusstsein der neuen Zeit schon sehr bedeutungsvoll zum Ausdruck gekommen. Immerhin ist das Bild noch hochaltertümlich und das lässt die Meinung Suidas, derselbe Künstler, dessen Namen wir nicht kennen, habe einige Jahre früher das Cäcilienbild in den Uffizien gemalt, in sehr bedenklichem Lichte erscheinen. Es soll nicht geleugnet werden, dass das übrigens schwer übermalte Bild manches altertümliche hat; die ungefüge äussere Form des Bildes und auch das schwere Dasitzen der thronenden Heiligen würden denken lassen, das Werk sei in das zweite oder dritte Jahrzehnt des Trecento zu setzen. Aber die Seitenstücke, auf denen in acht Szenen die

---

[1]) Vgl. Thode, Repertorium XIII. Dieser Aufsatz enthält auch über die Ruccellai-Madonna zutreffende Bemerkungen.

allerliebste Geschichte der hl. Cäcilie erzählt wird, weisen doch wohl auf eine etwas spätere Zeit. Die Erzählung hat einen so weltlich munteren Ton, die Figürchen sind so kokett und elegant, in der Szenerie macht sich, besonders auf dem Bilde, wo Cäcilie vor dem Richter erscheint, eine so grosse Freiheit geltend, dass man vom primitiven Geiste gar nichts mehr verspürt. Es ist wichtiger, auf diese Tatsachen hinzuweisen, als gleich mit einem sicheren Datum aufzuwarten; mit dem thronenden Petrus aber hat das Bild nichts zu tun. Der Margarethen-Altar in Montici bei Florenz, bei dem sich der gleiche Dualismus wie bei der Cäcilientafel fühlbar macht, nur nicht so stark, weil das Bild offenbar um mehrere Jahre älter ist, wird von Suida mit Recht für den gleichen Künstler in Anspruch genommen. Der »heilige Miniatus« aber, den Suida sehr viel später als das Cäcilienbild entstanden sein lässt, zeigt zwar manche interessante Gemeinsamkeiten mit diesem, die jedoch mehr auf den gemeinsamen Ursprung des Arrangements aus der byzantinischen Tradition hinweisen, als auf die gleiche künstlerische Hand. Ganz unbegründet sind die Zuweisungen des Madonnenbildes in Montici und des Thomas von Aquino im Klosterhof von S. Maria Novella an den tüchtigen Cäcilienmeister; jenes stammt von einem ganz belanglosen und in vielem rückständigen Nachahmer Giottos, dieser gehört an das Ende des Jahrhunderts, wenn nicht schon in die ersten Jahre des folgenden. —

Das Bild des Gekreuzigten mit vier Heiligen in der Florentiner Akademie, das den Namen des Pacino di Buonaguida trägt, ist mit der Jahreszahl 1310 signirt. Dass diese Signatur nicht einwandfrei ist, darauf macht Suida in der kurzen Abhandlung aufmerksam, die er dem Pacino gewidmet hat. Sie ist aber doch noch bedenklicher, als Suida wahrhaben will. Hinter der X folgt ein klar erkennbares Häkchen und dann ein leerer Raum, der bis zum Rande des Bildes etwa 2 cm misst. Die Signatur sowohl wie die Bezeichnungen der Heiligen sind nun auf Pacinos Tafeln so arrangirt, dass vor dem Anfang und nach dem Ende jedesmal ein Schnörkelornament angebracht ist, aber nicht, wie Suida angibt, in der Weise, dass das Ornament vorn und hinten jedesmal gleich lang ist, vielmehr bemisst der Künstler den Raum nach hinten fast jedesmal zu knapp, so dass das Schlussornament kürzer wird, als das am Anfang. Bei der Mitteltafel, welche die Signatur trägt, ist das besonders auffallend. Die Hälfte des erhaltenen Datums steht bereits auf dem Raume, wo der Schnörkel hätte anfangen müssen, wenn der Künstler streng auf die Symmetrie geachtet hätte. Wer nun scharf zusieht, wird — was Suida auch ausspricht — erkennen, dass das Häkchen nach der X nicht der Ansatz zum Schnörkel ist, sondern der erhaltene Teil einer Zahl. Wie breit diese gewesen ist, dafür gibt die Raumdisposition, wie wir sahen, keinen zuverlässigen Anhalt; so gut wie I kann sie auch X oder L gelautet haben; es war in jedem Falle noch Platz für einen kurzen Schnörkel. Wenn ich diesen Tatbestand so ausführlich darlege, so geschieht es, weil sich allerlei Anzeichen dafür bemerkbar machen, dass man auf dem schwanken Boden des Datums 1310 allerlei kühne Theorien aufzubauen gedenkt. In der Tat öffnet dieses Datum den Theoretikern Tür und Tor, denn die inneren Eigenschaften des Bildes stehen nicht damit in Einklang. Ich habe Gelegenheit genommen, verschiedenen Fachgenossen, die von dem angeblichen Datum nichts wussten, die Frage vorzulegen, wann das Bild wohl ent-

standen sein möchte. Ausnahmslos lautete die Antwort: Kein sehr frühes Bild, kaum vor 1330 bis 40. So denke ich auch, und Suida gibt der Meinung eine wertvolle Bekräftigung, wenn er mit gutem Grunde sienesische Einflüsse in dem Bilde konstatirt. Wer in Siena aber sollte 1310, dem Jahre von Duccios Dombilde, diesen Einfluss vermittelt haben?[1])

Suida schreibt, aus Thodes Vermutung eine Tatsache machend, dem Pacino das grosse Bild des »Lebensbaumes« in der Akademie zu. Das Bild ist ikonographisch hochinteressant, aber künstlerisch so grob gearbeitet, dass es dem um Eleganz bemühten Pacino nicht zugemutet werden kann.

Auch die grosse Publikation Suidas über »Florentinische Maler um die Mitte des 14. Jahrhunderts« enthält wenig, was als ein bleibender Besitz der Wissenschaft angesehen werden kann. Schon von anderer Seite ist gegen das Buch entschiedener und begründeter Protest erhoben worden, so dass darauf verzichtet werden kann, die Einzelheiten durchzugehen. Nur auf einen Punkt möchte ich hinweisen, weil er mir typisch erscheint: Suidas Auffassung des berühmten Paradiesesbildes von Orcagna. Suida überhäuft das Bild mit den höchsten Lobsprüchen, die er zu vergeben hat: »Zeit und Raum liegen hinter uns. Die bildnerische Deutung des unbeschränkten Gefühles der Seligkeit, so könnte man das Bild nennen. Kein Geschehen, sondern nur beglückendes Sein, eine Vision . . . Heiligen Glaubenszeugen zur Seite stehen lieblichste Himmelsboten, zarter herzlicher Teilnahme, tröstender Liebe voll. Musik ist der milde Zauber, der alle umfängt. Orgeln und Lauten . . . vereinigen sich zu alles verklärenden Harmonien. Hoch oben thronen Urbilder ewiger Schönheit, Christus und Maria, die Herrscher Edens, in dem Gerechtigkeit und Treue walten.« Diese Worte sind trügerisch; sie sind bestimmt, das Bild zu loben und geben doch nur einen ganz allgemeinen Wert, der mit den so interessanten tatsächlichen Eigenschaften des umfangreichen Werkes nichts zu tun hat. Es ist nicht wahr, dass in diesem Bilde sich eine hohe religiöse Stimmung ausspricht; man spürt nicht mehr die Kraft einer grossen Idee darin, wie noch in dem berühmten Gerichtsbilde in Pisa; statt dessen werden wir in eine Versammlung von Menschen geführt, die ebensogut zu der Hochzeit eines Königs beieinander sein könnten, wie zur Anschauung des Ewigen. Ein ganz neuer Begriff von irdischer Feierlichkeit wird uns hier lebendig. Der grosse monumentale Wurf fehlt dem Bilde, und so sehr das auch den herkömmlichen Begriffen über die Trecentokunst widersprechen mag, die Bedeutung des Bildes liegt nicht in der dekorativen Flächenbehandlung, sondern es stellt sich im Gegenteil als ein sehr beachtenswertes Stadium in der Auflösung des alten, flächenhaften Stiles dar. Der Künstler bezwingt die grosse Wand nicht mehr durch einen kühnen Zug rhythmischer Bewegung, er weiss sie nicht mehr in einer klaren Form durchzugestalten. Man sieht es jeder der plastisch so reichen Gestalten an, dass sie sich hier nicht mehr an ihrem Platze fühlen; sie verlangen nach einer realeren Umgebung, wo sie sich frei bewegen können. Das Bild bietet also keinen Beweis für die ohnehin absurde Theorie, dass man im Trecento plötzlich auf den Raum verzichtet hätte, es zeigt viel-

[1]) Ich sehe übrigens, dass schon Thode Bedenken über das Datum aufgestiegen sind

mehr, wie die grössere Kraft räumlich plastischer Anschauung die Fesseln der Fläche durchbricht. Durch Werke wie dieses wird den leichteren Gebilden des Lorenzo Monaco und des Fra Angelico der Weg frei gemacht[1]). Die Mitte des Trecento ist nicht eine Zeit tobenden künstlerischen Kampfes gewesen, wie Suida sie darstellt, sondern eine Periode langsamen Überganges zu dem oft schon so lebhaft an das Quattrocento gemahnenden Stile des Spinello Aretino und der anderen Künstler aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts.

Zu diesen muss nun auch derjenige Künstler gezählt werden, der in S. Croce die Cappella Pulci mit Fresken geschmückt hat. Diese Anschauung wird auf mancher Seite mit Befremden aufgenommen werden, denn wesentlich auf die gegenteilige Meinung stützt sich die jetzt so verbreitete Theorie von der Rückwärtsentwicklung des Trecento. Graf Georg Vitzthum hat den Fresken einen wichtigen Platz in seiner Arbeit über Bernardo Daddi eingeräumt und sich dafür entschieden, dass sie etwa 1329 entstanden seien. Die Frage ist sehr verwickelt. Vasari schreibt die Bilder dem Bernardo Daddi zu, der die künstlerische Unterweisung von Spinello Aretino empfangen habe und im Jahre 1380 gestorben sei. Nun hat aber Milanesi, der nie rastende, aus Dokumenten festgestellt, dass ein Maler des Namens Bernardo Daddi in Florenz nur bis zum Jahre 1350 sich nachweisen lässt, Vasaris Nachricht also irrtümlich ist. Daraus ergab sich für Vitzthum, dass das Werk des Bernardo, wie es von Vasari überliefert wird, in die frühe Zeit versetzt werden muss. Er wäre aber ebenso gerecht gegen die Quelle verfahren, wenn er gefragt hätte, ob nicht Vasari nur in dem Namen geirrt, ganz richtig dagegen die Bilder in die zweite Hälfte des Trecento gesetzt habe. Vitzthum diskutirt die Frage der Autorschaft Bernardo Daddis für die Fresken nicht ernsthaft, nur das Datum innerhalb des Spielraumes von wenigen Jahren steht ihm in Frage.

Er stellt zunächst den Katalog der Werke des Bernardo fest, indem er, von den Zuschreibungen der älteren Autoren als einer festen Basis ausgeht und gelegentliche Ähnlichkeiten zu Beweisen für die Zusammengehörigkeit der Bilder macht. Aus dem in dieser Weise allzu geschwind gewonnenen Materiale baut er dann ein System auf, oder vielmehr er zwängt es in das System hinein, das Schmarsow in einer seiner Masaccio-Studien für die Entwicklung der Trecentomalerei aufgestellt hat. Nachträglich merkt der Leser dann, dass für den Katalog und die Datirung der Werke doch nicht einzig die Ähnlichkeiten entscheidend gewesen sind, sondern dass das System im Stillen schon sehr kräftig mitgearbeitet hat. Vitzthums systematische Darstellung der Kunst Daddis enthält ja zweifellos viele gute Beobachtungen im einzelnen, aber eine solche Systematik kann als Ganzes der Wissenschaft keine guten Dienste leisten, denn das einfache Bild der tatsächlichen Wirklichkeit wird umwuchert mit einem Gedankengestrüpp, das eine klare Anschauung unmöglich macht. Umsomehr ist es zu beklagen, dass bei Vitzthum die philosophische Betrachtung die kritische Untersuchung so sehr in den Hintergrund drängt, als die vorsichtigste und strengste Kritik doch so dringend notwendig ist für eine Zeit, die uns in den blossen Tatsachen noch so tief im Dunkeln liegt, wie das Trecento.

---

[2]) Man wird mich nicht missverstehen; ich leugne nicht den mittelalterlichen Charakter des Bildes, aber ich sehe darin vor allem eine neue Zeit sich ankünden.

Nehmen wir an, dass zwischen dem Bernardo da Firenze, der sich unter einigen Tafeln unterschrieben hat, und dem Bernardo Daddi, der urkundlich ermittelt ist, Identität walte, so ist Daddi der wenig bedeutende Künstler, für den man ihn früher immer genommen hat. Es gibt von ihm Bilder in sehr kleinem Formate, die eine liebenswürdige muntere Auffassung zeigen und mit hübschen Farben gemalt sind. Sie lehnen sich zunächst eng an Giotto an, später werden sie, mit dem Geschmacke der Zeit fortschreitend, zierlicher und gefälliger. Das Triptychon in den Uffizien, das sehr übermalte kleine Madonnenbild in der Akademie zu Florenz, das Krönungsaltärchen in Berlin und einige ganz nahe verwandte Bilder in Siena und Altenburg können ihm wohl mit Sicherheit zugeschrieben werden; ausserdem das Mittelstück des Altarwerkes in Highnamcourt bei Gloucester, das mit der Jahreszahl 1348 signirt ist (Burlington Magazine II). Die Heiligengestalten auf den Seitenteilen dieses Bildes, die schon äusserlich nicht recht zu der Kreuzigung in der Mitte passen, haben nach Figurenauffassung, Typus und jeglicher Detailbehandlung mit Daddi nichts zu tun und sind offenbar von einer anderen Hand wenig später dazugemalt worden[1]). Während die Zuweisung der Madonna in Ruballa bei Florenz, die dem Zeitstile nach in nächster Nähe der kleinen Akademietafel steht, sie aber an Klarheit und Breite der Zeichnung weit hinter sich zurücklässt, starke Zweifel erweckt, kann das grosse Altarwerk in der Akademie, das früher Agnolo Gaddi hiess und erst von Schmarsow für ein Werk des Daddi erklärt worden ist, diesem mit voller Sicherheit abgesprochen werden; die Leichtigkeit in der Raumbehandlung, die weiche Fülle der Gewänder, die Freiheit des psychischen Ausdrucks verweisen das Bild in die letzten Dezennien des Jahrhunderts. Es steht im engsten Zusammenhang mit dem grossen Madonnenbild in der Impruneta bei Florenz, das die Jahreszahl 1375 trägt.

Ernstere Erwägung verlangt die Frage nach den Fresken in S. Croce. Vitzthum hebt den grossen Unterschied hervor, der zwischen ihnen und Giottos Werken obwaltet und weil sie durch die energische Räumlichkeit im Gegensatze stehen zu allen angeblich späteren Werken des Daddi, so nimmt er an, der Künstler habe sich, nachdem er diese Fresken gemalt, eines Besseren besonnen und sei zum blossen Flächendekorator geworden. An sich klingt dieser Ausspruch schon sehr unwahrscheinlich, aber er bewährt sich auch vor den Tatsachen selbst nicht. Die späteren Werke Daddis zeigen gegenüber den gesicherten frühen durchaus nicht eine entgegengesetzte Tendenz, diese so gut wie jene kann man unter dem Gesichtspunkt der Flächenbehandlung betrachten und wird finden, dass ihr künstlerischer Reiz vorwiegend auf dieser beruht.

In der Tat dominirt ja die Fläche das ganze Jahrhundert hindurch, von Giotto bis zu Fra Angelico, aber innerhalb der durch diese Herrschaft gesetzten Grenze belebt sich mit strenger Folgerichtigkeit immer mehr das Gefühl für die räumliche Tiefe im Bilde, ja bei näherem Zusehen er-

[1]) Diese Annahme findet nachträglich noch eine wertvolle Bestätigung dadurch, dass die Mitteltafel an der rechten Seite etwa um einen halben Centimeter beschnitten ist; sie war also ursprünglich nicht für dieses Rahmenwerk bestimmt.

weist es sich als die freilich im Stillen wirkende Grundkraft des künstlerischen Fortschrittes. Daddi hat an dieser Entwicklung so gut teil, wie jeder andere Künstler der Zeit. Ein Bild wie die Geburtsszene auf dem Berliner Triptychon, ein von Vitzthum mit besonderer Energie für seine Theorie von dem reinen und absichtlichen Flächenstil Daddis herangezogenes Beispiel, geht an Darstellung der realen Räumlichkeit weit über Giottos Intensionen und sein Können hinaus. Wenn die Szene um vieles irdischer und traulicher geworden ist, als bei Giotto, so beruht das auf einem viel freieren und wahreren Arrangement der einzelnen Bildelemente. Freilich sind es sehr primitive Mittel, mit denen Daddi für dies Arrangement den Raum schafft, aber die Absicht, eine räumliche Szene zu geben, springt ohne weiteres in die Augen.

An realer Räumlichkeit übertreffen nun die beiden Fresken aus den Geschichten des hl. Stephanus und des hl. Laurentius in S. Croce das ebengenannte Geburtsbildchen bei weitem und der natürliche Schluss ist, dass sie erheblich später entstanden sind. Vitzthum würde das auch erkannt haben, wenn er das Raumproblem nicht in so kahler Abstraktheit aufgefasst hätte, wenn er beachtet hätte, dass die klarere Raumbildung der Bilder nur ein Symptom unter vielen anderen ist, die ihre historische Stellung erkennen lassen. Die Gebärdensprache ist, obwohl wir es nicht mit einem Künstler von hohem Range zu tun haben, von solcher Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit des Ausdruckes, dass man sie nur aus einer langen Arbeit erklären kann, die die Kunst seit Giotto an der Ausbildung ihrer Sprache getan hat. Wohl mag die sogar für einen Florentiner ungewöhnliche Härte der Zeichnung zunächst den Bildern den Anschein von frühen Werken geben, aber man wird sich dadurch nicht auf die Dauer über den reich nuancirten Ausdruck der Gesichter hinwegtäuschen lassen. Es bekundet sich in ihnen eine weit fortgeschrittene Reflexion, die mit der elementaren Sicherheit und Einfachheit Giottos keine Verwandtschaft mehr hat. Und wie die ganze Szene bereits in viel freierer räumlicher Realität als etwa bei Taddeo Gaddi gedacht ist, so sind auch die einzelnen Gestalten nicht mehr statuarisch gebunden, sondern sie haben eine unbefangene und natürliche Art sich zu bewegen. Wo hinaus der Künstler will, zeigt deutlich genug die für das Trecento höchst kühne Figurenanordnung bei der Steinigung des Stephanus: sie ist ganz auf plastische Bewegungsmotive aufgebaut. Von dem wuchtigen Pathos der Masse aber, das noch in den letzten Werken Giottos so mächtig spricht und aus dessen Banne Giottos erste Nachfolger sich nur langsam befreien, ist nichts mehr zu verspüren.

Manches hiervon hat Vitzthum wohl beobachtet, aber weil er nur darauf sinnt »ein absolutes ästhetisches Phänomen zu erkennen,« zieht er aus seinen Beobachtungen nie historische Folgerungen, sondern immer nur scholastisch-ästhetische. Sonst hätte er bemerkt, dass sich die Bestrebungen des Meisters der Pulcikapelle mit dem Charakter der ersten Hälfte des Trecento nicht vertragen; vor 1360 können die Fresken in S. Croce nicht entstanden sein.

Was die Tabernakelmadonna in Or San Michele betrifft, so vermag ich in diesem Bilde, das ein Jahrhundert nach seiner Entstehung nicht nur übermalt, sondern gänzlich neu bearbeitet worden ist, die Hand Daddis nicht zu erkennen.

Inzwischen hat Vitzthum im Repertorium eine interessante Studie über französische Quellen des Triumphs des Todes in Pisa publiziert[1]). Ich bin leider nicht in der Lage, über diese Dinge sicher zu urteilen. Aber nicht nur dass der Zusammenhang des berühmten Bildes mit Frankreich a priori viel Wahrscheinlichkeit für sich hat, auch die tatsächlichen Darlegungen Vitzthums erwecken grosses Vertrauen in seine Meinung.

Von den Autoren, mit denen wir uns hier zu beschäftigen haben, ist Paul Schubring am längsten an der Arbeit; freilich ohne dass er unsere Erkenntnis der primitiven Italiener wesentlich vertieft oder erweitert hätte. Seine Abhandlung über Giottino im Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen 1900 bedeutet sogar einen erklecklichen Rückschritt gegen die ältere Forschung. Durch ein von Eugen Müntz aufgefundenes Dokument über die Restaurationsarbeiten am päpstlichen Hofe im Jahre 1369 hat der Name Giottino, den uns Vasari überliefert hat, neue Bedeutung gewonnen. Denn es erscheint berechtigt, in dem dort genannten Giotto di magister Stefano den Giottino Vasaris zu erblicken, der auch bei diesem »Sohn des magistro Stefano« heisst. Es sind aber die Werke, die Giottino damals als ein besonders angesehener Florentiner Künstler in Rom gemalt hat, untergegangen, und so bleiben wir kunstgeschichtlich über diesen Meister nach wie vor im Dunkeln, denn von den zahlreichen Werken, die Vasari ihm zuschreibt, sind die meisten nicht mehr vorhanden, die andern aber haben eben nichts als nur die zweifelhafte Autorität Vasaris für sich. Aus dieser unbequemen Situation zieht sich nun Schubring nicht gerade in schöner Weise. Er spricht einige stolze Worte über die Unbrauchbarkeit von Vasaris Bericht, so dass jeder Leser erwarten muss, der Verfasser werde von neuem aufbauen und an die Stelle von Vasaris »Kompilation« eine auf kritischen Erwägungen ruhende Zusammenstellung der Werke Giottinos setzen. In Wahrheit nimmt aber Schubring aus dem alten Berichte in seinen Katalog alle Werke auf, die heute noch erhalten sind; um die Zuschreibungen von Crowe und Cavalcaselle und von Thode hat er sich nicht gekümmert, statt dessen aber, unabhängig von Vasari, ein Bild der Berliner Galerie dem Giottino zugeschrieben, das aus der Schule des Lorenzo Monaco stammt. Wenn man diese Genesis der Schubring'schen Arbeit kennt, kann man sich nicht darüber wundern, dass sie zu keinen guten und bleibenden Resultaten führt. Es ist dabei nicht sehr erheblich, dass der Name Giottino mit den zusammengestellten Werken nur lose verknüpft ist und dass es viel richtiger wäre, sich für den Künstler der Sylvesterkapelle, die doch den Ausgangspunkt für alle Zuschreibungen an Giottino bildet, an den älteren Bericht Ghibertis zu halten, der ihn Maso nennt; schlimm ist es aber, dass die Werke, die Schubring in seinem Katalog verzeichnet, nichts miteinander gemein haben.

Die Fresken in der Sylvesterkapelle von S. Croce bezeichnen den tüchtigen Durchschnitt der künstlerischen Tätigkeit in der auf Giotto folgenden Generation. Wenngleich sie in der Erzählung etwas nüchtern sind, so hat doch die echt florentinische Freude des Künstlers an der Mannigfaltigkeit menschlicher Typen und an einer ausdrucksvollen Plastik der Ge-

---

[1]) 1905. S. 199 ff.

stalten etwas höchst sympathisches. Der Künstler geht stramm auf dem von Giotto gewiesenen Wege vorwärts; in der Gruppenbildung und Figurenauffassung ist er um einen Grad realer als Giotto, die Bildszene ist bei ihm freier und räumlicher geworden, aber es fehlt seiner Darstellung eines: der Zwang der Überzeugung. Danach wird es richtig sein, dass der Künstler zu den jüngeren Schülern Giottos gezählt hat und dass die Bilder in den 40er Jahren entstanden sind. Diesem tüchtigen, wenn auch nicht gerade bedeutenden Künstler werden nun seit Vasari das Bild der Krönung Mariä und zwei Szenen aus der Stanislaus-Legende in der Unterkirche von S. Francesco in Assisi zugeschrieben. Diese Zuschreibung erscheint schon deshalb unberechtigt, weil die Bilder zu den allergeringsten Leistungen der ganzen Trecentomalerei gehören. Die Darstellungen sind sachlich unfein, sie vermögen in der Komposition nicht zu interessiren, die Zeichnung ist ohne Charakter und versagt an allen schwierigen Stellen. Schubring möchte die Widerwärtigkeit des einen der Bilder unserem Geschmacke näher bringen und behauptet, die Roheit liege im Charakter der frühen Zeit. Nun ist es ja wahr, dass viele Künstler und besonders die geringen, wie bis spät ins Quattrocento hinein, so auch im Trecento bei der Darstellung von Marterszenen beträchtliche Anforderungen an die Gesundheit unserer Nerven stellen, aber die zielbewusste Brutalität, mit der hier die Ermordung des Heiligen geschildert wird, steht zum Glück doch sehr vereinzelt in der frühen Kunst da.

Das vielgerühmte grosse Beweinungsbild der Uffizien rechnet auch Schubring zu den Werken des sogenannten Giottino, aber ohne Recht. Wenn man oft das Bild mit seinen Nachbarn ringsherum vergleicht, so drängt sich immerstärker das Gefühl auf: Es ist nicht florentinisch, weder in der Komposition, bei der die tüchtigen Florentiner so sehr auf Klarheit und Geschlossenheit dringen, noch in der Zeichnung, die nicht das Zugreifende und Entschiedene hat, was wir regelmässig bei Florentiner Bildern von gleichem Range finden. Wenn nun Schubrings Beobachtung richtig ist, dass die Inschrift auf dem Kreuze oberitalienischen Charakter hat, dann wird man darin wohl, trotz Schubrings Protest, einen Wegweiser begrüssen dürfen; ich glaube in der Tat, dass das weichmütig monumentale Bild von einem Norditaliener gemalt worden ist. Über seine Entstehungszeit belehren uns am besten die weit entwickelten Stifterbildnisse, es kann nicht erheblich vor 1400 gemalt sein[1]).

Wenn man bei den Bildern in der Sylvesterkapelle noch die Nähe Giottos zu spüren glaubt, so erscheint es seltsam, dass die manirirten Fresken in der Antoniuskapelle von S. Maria Novella ein Jugendwerk desselben Künstlers sein sollen. Nichts ist hier mehr von Einfachheit und Frische zu verspüren und schon die aufdringliche Art, wie in dem Kreuzigungsbilde die Gestalten dem Beschauer zukehren und mit ihm in Beziehung zu treten suchen, sollte den Gedanken ausschliessen, dass die Bilder in den 30er Jahren entstanden sind. Auch das Bild der Geburt Christi ist auf Vorstellungen aufgebaut, die weder künstlerisch noch ikono-

---

[1]) Das Motiv der Heiligen, die halb patronisirend, halb segnend den Stiftern die Hand auf das Haupt legen, ist ja auch spezifisch oberitalienisch; in Florenz ist es mir bei Bildern aus dem Trecento sonst nie begegnet.

graphisch mit Giotto in Zusammenhang stehen. Aber nicht nur die frühe Datirung der Bilder, die Suida gegeben hat (Schubring schweigt ganz von ihnen), ist irrig, sie haben mit »Giottino« überhaupt nichts als nur ein paar äusserliche Momente gemein. Statt dessen organisch gefühlter Charakteristik haben wir hier eine sehr allgemein gehaltene Typik, zu deren Inhaltlosigkeit gewisse karrikirende Individualisirungen in unangenehmem Gegensatze stehen. Die Zeichnung ist nicht kräftig und bestimmt wie bei »Giottino« und die Komposition strebt nach einem gefälligen Arrangement, wobei sie mit der realen Wahrheit sehr willkürlich verfährt.

Das reizende Bildchen der Geburt Christi in der Berliner Galerie, von dem wir oben schon sprachen, hat bereits den zarten lyrischen Hauch, den wir zuerst bei Don Lorenzo Monaco finden, diesem beschaulich liebenswürdigen, aber auch nach vielen Richtungen energisch neuschaffenden Künstler. Doch fehlt dem Bilde, auf dem Ochs und Esel so melancholisch dreinblicken, die stilvolle Eleganz, die wir bei den Werken des Lorenzo selbst zu finden pflegen; man wird es deshalb als eine Arbeit seiner Schule anzusehen haben.

Endlich kommen wir zu einer Publikation über die primitive italienische Kunst, der Abhandlung Oskar Wulffs über die Stilbildung der Trecentomalerei im Repertorium 1904. Sie beschäftigt sich in der Hauptsache mit dem schwierigen Problem der Entstehung der spezifisch italienischen Malerei am Anfang des Trecento. Wulff stellt einen bedeutungsvollen Grundgedanken auf, wenn er die grosse Wichtigkeit betont, die der französischen Gotik, wie für die gesamte Regeneration der italienischen Kunst des 13. Jahrhunderts, so auch für die neue Entwicklung der Malerei zukommt. In originellen und gründlichen Darlegungen führt er das zunächst bei Duccio durch. Er zeigt, wie in dessen Stil das Gotische hart an das Byzantinische angrenzt, ohne dass eine innere, organische Assimilirung der beiden Bestandteile entstünde. Man folgt mit hohem Interesse diesen Darlegungen des viel bewährten Kenners der alten orientalischen Kunst, dem seine genauen ikonographischen Kenntnisse die wertvollsten Dienste leisten. Aber leider führt uns Wulff in dem zweiten, grösseren Abschnitt seiner Arbeit, der dem Stile und der Entwicklung Giottos gewidmet ist, nicht auf dem einmal eingeschlagenen Wege weiter. Plötzlich verschiebt sich der Gesichtspunkt; es ist nicht mehr von gotischem Stile die Rede, sondern von dem Stile der Miniaturenmalerei ganz allgemein. Aus ihm soll das eigentümliche Wesen der seit einiger Zeit kontroversen Franziskusbilder erklärt werden. Wulff anerkennt nämlich, ja er betont mit grosser Entschiedenheit den durchaus unmonumentalen Charakter, der diese Bilder von den andern Werken Giottos unterscheidet, aber er wünscht trotzdem die hergebrachte Meinung aufrecht zu erhalten und setzt die Franziskuslegende in das letzte Dezennium des 13. Jahrhunderts als das erste grosse Werk Giottos, das uns erhalten ist. Es mag dahingestellt sein, ob die Franziskusbilder wirklich mit zeitgenössischen Miniaturen zusammenhängen, Wulff bringt keine direkten und schlagenden Beweise dafür und er gesteht auch, keine einzige solche Miniatur zu kennen. Worauf es aber vor allem ankommt, ist, dass der unmonumentale Charakter der Franziskusbilder gar nicht dieser so unsicheren Erklärung bedarf, sondern ganz selbstverständlich wird, sobald man sich entschliesst, die Bilder in das unmonumentale

Trecento zu setzen, in das sie ja auch aus tausend anderen Gründen gehören. Wulff zieht aber noch etwas anderes in Betracht. Es verbindet sich nämlich bei den Franziskusbildern mit dem Mangel an Monumentalität ein viel entschiedenerer Realismus, als wir bei Giottos Werken in Padua und Florenz finden. Seltsamerweise soll auch das aus der Anlehnung des jungen Giotto an die Miniaturenmalerei erklärt werden. Sollte der Schluss bündig sein, so hätte Wulff zeigen müssen, dass in den frühen Miniaturen ein stärkeres Realitätsgefühl waltet, als in den späten Werken Giottos; dann würde es glaubhaft sein, dass Giotto anfangs einer älteren realistischen Richtung gefolgt ist und sich erst später neuen, dekorativen Zielen zugewendet hat. Wulff hat diesen Beweis nicht erbracht; statt von dem Realismus der französischen Miniaturen spricht er nur von gewissen Ansätzen zu architektonischen Darstellungen, die er dort findet. Dabei kommt die Logik besonders deshalb zu kurz, weil auch für Wulff diese Architekturen nur dekorativ und ganz unentwickelt sind, während er auf den Franziskusbildern ein deutliches Bestreben nach Konkretheit und voller Realität beobachtet. So ist schliesslich auch Wulffs Darlegung, obgleich sie geringfügige Übereinstimmungen übermässig herausstreicht, mehr ein Nachweis der Verschiedenheiten, als der Ähnlichkeiten zwischen den Miniaturen und der Franziskuslegende.

Florenz. Fritz Rintelen.

Johanna de Jongh. Die holländische Landschaftsmalerei, ihre Entstehung und Entwickelung. Berlin. Bruno Cassirer, 1905.

Nachdem auf dem Gebiete der holländischen Malerei in den letzten Jahrzehnten Museums- und Archivbeamte höchst wichtige, ja unschätzbare Kärrnerdienste geleistet und damit erst den Weg zu den eigentlichen kunstgeschichtlichen Aufgaben geebnet haben, ist es begreiflich, dass sich einzelne Forscher vom Besondern zum Allgemeinen wenden und die Ergebnisse der Bilderkritik und des Archivstudiums zur Darstellung der Kunstentwicklung zu verwerten trachten. Wenn auch die Erforschung des Einzelnen noch nicht bis zum Ende gediehen ist, so darf man wohl einmal Halt machen und überschauen, was wir eigentlich für die Geschichte der Kunst gewonnen haben. In diesem Sinne möchte ich Johanna de Jonghs Versuch, die holländische Landschaftsmalerei in ihrer Entstehung und Entwicklung zu schildern, betrachten. Eine solche Darstellung liegt bei dem gegenwärtigen Stande der Forschung keineswegs ausserhalb des Bereiches der Möglichkeit. Die Aufgabe ist freilich nicht leicht, sie verlangt nicht nur eine gründliche Kenntnis alles dessen, was bisher von der Einzelforschung geleistet worden ist, und selbständiges Urteil darüber, sondern auch einen weiten historischen Blick, der die Dinge in dem Geist der Zeiten anzuschauen vermag, in denen die einzelnen Kunstwerke entstanden sind, und endlich die genaue Kenntnis verwandter Gebiete wie besonders des Gebietes der südniederländischen Landschaftsmalerei. Das Buch Johanna de Jonghs wird, so geistreich manche einzelne Bemerkungen darin sein mögen, den wichtigsten dieser Anforderungen nicht gerecht.

Vor allem kann ich den Grundgedanken der Verfasserin vom Standpunkte des Historikers aus nicht für berechtigt halten. Sie hat eigentlich eher eine Geschichte des Einflusses der Atmosphäre auf die holländische Landschaftsmalerei, als eine Geschichte der holländischen Landschaftsmalerei selbst geschrieben. »Für Holland und seine Landschaft,« sagt sie, »ist das eine entscheidend: die atmosphärische Wirkung, diese als Folge des Wassers, des ersten und letzten Elements.« Die Atmosphäre ist auch, nach der Ansicht der Verf., eigentlich das einzig Wesentliche, das die holländische Landschaft von jeder anderen, insbesondere auch von der vlämischen, unterscheidet. Ich gebe gerne zu, dass dies in Wirklichkeit der Fall ist (wenn mir auch etwa z. B. die englische Landschaft ganz ähnliche atmosphärische Wirkungen hervorzubringen scheint, wie die holländische); es handelt sich hier aber nicht um die Landschaft selbst, sondern um ihre Darstellung in der Malerei. Freilich betrachten wir heute mit dem grössten Vergnügen gerade solche alte holländische Landschaftsbilder, in denen wir die uns wohlbekannte dunstig-feuchte Atmosphäre Hollands am besten wiedergegeben finden. Sind es aber nicht unsere modernen, nach Stimmung lechzenden Augen, die so sehen? Kann man die Darstellung jener Atmosphäre schon vom 15. Jahrhundert an als das Endziel der Entwicklung und damit als den Ausdruck des Kunstwollens der altholländischen Maler betrachten? Ich glaube, diese Frage kann nicht anders als mit Nein beantwortet werden.

Vom 14. Jahrhundert können wir ganz absehen; denn in dieser Zeit nimmt Holland nur an der allgemeinen Entwicklung, die wir nach Max Dvořáks grundlegenden Erörterungen heute überblicken können, einen gewissen Anteil, ja wir können sagen, nur einen geringen und wenig einflussreichen. Auch im Anfange des 15. Jahrhunderts ist es wohl schwer, Landschaften von spezifisch holländischer Eigenart nachzuweisen. Freilich, wenn man die Maler eines Teiles des Turiner Gebetbuches und gar Jan van Eyck zu Holländern macht, wie die Verf., so hat man es leicht. Aber der Umstand, dass ein Teil der Turiner Miniaturen in Holland gemalt worden ist, und der nachgewiesene kurze Aufenthalt Jan van Eycks am Haager Hofe genügen wohl kaum zur Annahme einer von der vlämischen getrennten holländischen Schule. Man hat Jan van Eyck schon zu einem Franzosen gemacht, nun soll er ein Holländer sein.

Die Niederländer hatten im 15. und im 16. Jahrhundert viel wichtigere kunstgeschichtliche Aufgaben zu lösen, als die Darstellung der Atmosphäre, die ja bis zu einem gewissen Grade schon in den Miniaturen der Brüder von Limburg gefunden war. Eine der allerwichtigsten von diesen Aufgaben war die Scheidung der profanen Gattungen der Malerei, die im 15. Jahrhundert vorbereitet wird und im Laufe des 16. Jahrhunderts sich allmählich vollzieht, so dass am Anfange des 17. Jahrhunderts alle Gattungen der profanen Malerei, wie die Landschaft in ihren verschiedenen Abarten, das Sittenbild, das Tierstück, das Stilleben u. s. w. völlig rein vorliegen.

An dieser grossen Entwicklung nehmen die südlichen Niederlande ebensogut teil, wie die nördlichen; ja die für die Entwicklung der Landschaftsmalerei wichtigsten Ereignisse dürften sich sogar, soweit wir heute sehen können, in den südlichen Niederlanden vollzogen haben. Die Ent-

wicklung der Landschaft als solcher hängt aufs engste mit der des Sittenbildes zusammen [1]). Beider Entwicklungen gehen noch das ganze 15. Jahrhundert hindurch parallel und trennen sich eigentlich erst nach der Mitte des 16. Jahrhunderts. Hier beginnt — und zwar können wir dies vorerst hauptsächlich in Antwerpen nachweisen — die selbständig gewordene Landschaft sich ihrerseits wieder in verschiedene Gattungen zu trennen: in das Winterbild, die Mondscheinlandschaft, die Dorfansicht, die Landschaft mit künstlicher Beleuchtung (Feuersbrunst), das Seestück, die Flusslandschaft u. s. w. Diese Trennung wird von den Holländern des 17. Jahrhunderts logischer durchgebildet und die einzelnen Gattungen zu einer künstlerischen Höhe malerischer Darstellung gebracht, wie sie natürlich das 16. Jahrhundert nicht erreichen konnte.

Solchen Zusammenhängen müsste man, glaube ich, nachgehen, wenn man die Entwicklung der holländischen Landschaftsmalerei darstellen wollte. Daneben wären ja gewiss auch manche andere Momente zu berücksichtigen, wie besonders das Streben nach dem rein Malerischen, wozu auch die von der Verf. so einseitig in den Vordergrund gestellte Darstellung der Atmosphäre gehört. Aber auch hier wird die grösste Vorsicht not tun, da gerade im 15. und auch am Anfang des 16. Jahrhunderts holländische Arbeiten von südniederländischen nicht immer ganz leicht zu unterscheiden sind.

Die Betrachtungen, die die Verfasserin über die Landschaft des 15. und 16. Jahrhunderts anstellt, scheinen mir, auch wenn man ihren einseitigen Standpunkt zugibt, recht flüchtig und wenig eindringend. Auch die Beispiele, die sie für ihre Behauptungen beibringt, sind oft unglücklich gewählt. Einige wenige Bemerkungen, die sich gegen einzelne Aufstellungen der Verfasserin richten, mögen mir hier gestattet sein. Als eigentlichen Ahnhern der holländischen Landschaftsmalerei sieht man heute vielfach, dem Berichte Van Manders folgend, Albert van Ouwater an. Auch die Verfasserin folgt dieser, wie mir scheinen will, unrichtigen Anschauung. Freilich besitzen wir keine Landschaften von Ouwaters Hand mehr; aber das einzige Bild, das wir ihm mit Sicherheit zuschreiben dürfen, die Auferweckung Lazari im Berliner Museum, zeigt ihn nicht, wie man angenommen hat, als einen Vorläufer Dirck Bouts', sondern als dessen Nachfolger, ja sogar höchst wahrscheinlich als dessen Schüler. Diese Anschauung hat kürzlich Eberhard von Bodenhausen in seinem Buche über Gerard David begründet und ich glaube, sie hat viel Überzeugendes. In diesem Zusammenhange hat die Verfasserin versäumt, ein für die Geschichte der holländischen Landschaftsmalerei höchst wichtiges Werk zu erwähnen: das Triptychon mit der Anbetung der Könige, dem heil. Johannes dem Täufer und dem hl. Christoph in der Münchner Pinakothek, das neuerdings von verschiedenen Seiten Bouts abgesprochen worden ist. Die Figuren dieses reizenden Werkes stehen trotz Bouts' deutlich sichtbarem Einflusse doch, wie ich glauben möchte, Albert van Ouwater am nächsten, und daher können uns die viel bewunderten Landschaften der Flügel am ehesten davon eine Vorstellung geben, wie die verlorenen Landschaften Ouwaters

---

[1]) Den Zusammenhang der Landschaft mit den Drolerien des 14. Jahrhunderts, die auch die Keime des Sittenbildes enthalten, hat die Verf. selbst richtig bemerkt; denn für diese Zeit ist ihr Blick noch nicht durch den Dunst der Atmosphäre getrübt.

ausgesehen haben mögen. Der Flügel mit dem hl. Christoph hätte von der Verf. sogar für ihre Theorie der Atmosphäre mit Nutzen verwendet werden können. Besser jedenfalls als die Auferstehung Lazari in der Kaufmann'schen Sammlung in Berlin, von der die Verfasserin behauptet, sie sei unzweifelhaft holländische Arbeit, während Kenner, wie Max J. Friedländer und Georges Hulin dieses Bild — nach meiner Überzeugung mit vollem Recht — der französischen Schule zuteilen.

Auch andere Anschauungen der Verfasserin zeigen, dass ihr die kritische Grundlage fehlt. Warum z. B. der Dresdner Flügelalter mit der Gefangennahme Christi Gerard Horebout zugeschrieben wird, der noch dazu zu einem Holländer gemacht wird, ist mir unverständlich. Dieselbe Hand erkennt die Verfasserin in der Gefangennahme Christi in München, einem Bilde, das ebenso wie sein Gegenstück im Nürnberger Germanischen Museum, die Auferstehung Christi, wirklich von keinem andern als von Dirck Bouts herrührt.

Als ein Hauptwerk Gerard Davids wird noch das Nachtstück mit der Geburt Christi im Wiener Museum (Nr. 627 a) angeführt, in dem heute Niemand mehr die Hand dieses Meisters erkennt. Daneben steht die merkwürdige, ja unbegreifliche Behauptung, Davids Kreuzigung in Berlin sei unter dem Einflusse Antonellos da Messina entstanden.

Schlechter noch als das 15. Jahrhundert kommt im Allgemeinen das 16. weg. Hier verrät die Verfasserin ungenügende Kenntnisse. Hieronymus Bosch, dessen Einfluss sowohl auf die südniederländische, als auch auf die holländische Landschaftsmalerei sehr gewaltig war und der, wie Schubert-Soldern feinsinnig ausgeführt hat, der Begründer einer neuen Aera in der niederländischen Landschaftsmalerei gewesen ist, wird kaum erwähnt, obwohl es die Verfasserin leicht gehabt hätte, seinen holländischen Ursprung zu erweisen, da er nach der heutigen Geographie wirklich in Holland geboren ist. Jedenfalls ist Bosch für die Geschichte der Landschaftsmalerei noch von weit grösserer Bedeutung als die beiden Künstler, in denen sich für die Verfasserin die Kunst der holländischen Landschaft des 16. Jahrhundert am klarsten und bedeutendsten verkörpert: Lukas van Leiden und Peter Aertszen. Der letztgenannte bildet für die Verfasserin einen Höhepunkt in der Entwicklung der Landschaftsmalerei; als Beweis dafür führt sie ein schönes grosses Gemälde der Karlsruher Galerie an, das im Vordergrund riesige Küchengewächse, im Hintergrunde eine Landschaft mit einem arbeitenden Bauernpaar enthält, und sagt, mit diesem Stücke gehöre Aertszen unmittelbar dem 17. Jahrhundert, ja der ganzen nachherigen Kunst an. Hier hat die Verfasserin richtig beobachtet, ihre Beobachtungen aber nicht richtig gedeutet: das Karlsruher Bild ist in der Tat ohne jeden Zweifel ein Werk des 17. Jahrhunderts und zwar das eines nicht unbedeutenden vlämischen Malers aus dem Kreise Frans Snyders' und Jan Brueghels d. Ä.

Der Abschnitt über das 16. Jahrhundert erwähnt nur gelegentlich in anerkennender Weise Peter Brueghel d. Ä. Auf dessen für die Geschichte der gesammten niederländischen Landschaftsmalerei höchst wichtige Werke wird kaum eingegangen; Brueghels hervorragendster Vorgänger, der sogenannte Braunschweiger Monogrammist, der vielleicht ein Holländer von Geburt ist, mindestens aber in seinen Arbeiten Beziehungen zur holländischen Kunst zeigt, wird mit keinem Worte genannt.

Weitaus besser ist der Abschnitt über das 17. Jahrhundert. Hier zeigt Johanna de Jongh mehr Verständnis und grössere Kenntnisse; daher finden sich hier manche anregende Bemerkungen, wie sie übrigens auch in den andern Teilen des Werkchens verstreut sind. Der Verfasserin fehlt es keineswegs an Geist und Begabung; gerade deshalb bedauern wir, dass sie sich einer höchst bedenklichen Richtung der Kunstwissenschaft ergeben hat, die heute immer weitere Kreise um sich zieht. Es ist jene Richtung, die die alten Kunstwerke nach vorgefassten ästhetischen Doktrinen oder nach den Lehren der neuen und neuesten Kunst zu erklären sucht oder, was das Ärgste ist, nach beiden Gesichtspunkten, die sich leicht vereinen lassen, zusammen. Wie wollen wir der Wahrheit, die ja ohnehin schon durch die Individualität jedes einzelnen Forschers immer bis zu einem gewissen Grade verschleiert wird, näher kommen, wenn wir uns absichtlich die Augen verbinden oder sie mindestens mit Scheuklappen versehen?

Wien. Gustav Glück.

Ernst Steinmann, Die Sixtinische Kapelle. II. Band: Michelangelo. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., 1905. Grossquart. XX und 813 Seiten, mit 261 und 85 Abbildungen im Text u. 70 Taf. in Grossfolio in eigener Mappe.

Ludwig Pastor, Geschichte der Päpste seit dem Ausgange des Mittelalters. Mit Benützung des päpstlichen Geheimarchives und anderer Archive bearbeitet von L. P., k. k. Hofrat, o. ö. Professor der Geschichte an der Universität Innsbruck und Direktor des österreichischen historischen Institutes zu Rom. IV. Band: Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance und der Glaubensspaltung von der Wahl Leo X. bis zum Tode Klemens VII. (1513—1534). Erste Abteilung: Leo X. 1.—4. Auflage. Freiburg i. Br., Herder'sche Verlagsbuchhandlung, 1906. Zweigniederlassung in Wien, Strassburg, München und St. Louis, Mo. 8°. XVIII und 609 Seiten.

Anton Groner, Raffaels Disputa. Eine kritische Studie über ihren Inhalt. Strassburg. 4°. Mit 2 Tafeln.

Bei dem ersten Bande des Prachtwerkes über die Sixtinische Kapelle hatte sich Steinmann als betriebsamer, geschickter Unternehmer erwiesen. Auf Vorschlag Christian Hülsens hatte er den italienischen Architekten Giov. Batt. Giovenale für die ausgezeichnete Darstellung der Architektur gewonnen, Heinrich Pogatscher für die musterhafte Sammlung und Herausgabe der historischen Dokumente, den Photographen Anderson in Rom für die über alles Lob erhabenen Photographien, die den Abbildungen zu Grunde lagen, F. Bruckmann in München als Verleger, was eine vortreffliche Ausstattung verbürgte, endlich hatte er selbst eine Reihe von wissenschaftlichen Arbeiten beigesteuert, deren Erfolg ihm den Anlass zur Inaugurirung des ganzen Unternehmens gebracht hatte. Hatte er diese Arbeiten auch schon wiederholt drucken lassen, so waren sie nichts destoweniger

gut, die ikonographischen darunter meist vorzüglich. Weniger gelungen war die von Steinmann für den ersten Band ad hoc gelieferte Arbeit. Sie bestand erstens aus vollkommen willkürlichen Bestimmungen der angeblich in der unteren Freskoreihe porträtirten Personen, zweitens in der schon früher vorgebrachten Theorie, dass die politischen Ereignisse unter Sixtus IV. beständig in das auszuführende Programm und in die Ausführung der einzelnen Szenen eingegriffen haben. Alles das ist inzwischen aus künstlerisch-ikonographischen und aus chronologischen Gründen widerlegt worden, so dass von der ganzen künstlichen Theorie nichts mehr übrig blieb.

Bei dem zweiten Teil fielen natürlich die schon erledigten architektonischen Arbeiten fort, aber auch die wissenschaftlichen Arbeiten Steinmanns, wovon aus seiner besseren Zeit für diesen Band nichts vorhanden war. Wir werden sehen, was an deren Stelle trat. Natürlich stellte sich wieder Pogatscher mit seinen vortrefflichen Forschungen ein. Die Arbeiten Andersons stehen auf der gleichen Höhe, wie die für den ersten Band. Aber schon da stellt sich das Bedenken ein, ob es wissenschaftlich nicht erspriesslicher gewesen wäre, Anderson einen Zuschuss zu geben, dass er von den Brücken aus, die für die notwendige Restauration der Decke hatten gemacht werden müssen, alle Details der Decke aufnehme, während man sich für das Sixtinenwerk wegen der Kostspieligkeit der Herstellung der Tafeln auf eine Auswahl beschränken musste. Ja, Anderson hätte gewiss alle diese Aufnahmen gemacht, ohne irgendwelchen Zuschuss, hätte man ihm nur die Benützung der Gerüste gestattet. Durch die Beschränkung, dass durch diese Aufnahmen das Sixtinenwerk ein Privilegium erhielt, wurde aber die weitere und genauere Kenntnis Michelangelos geradezu gehindert. Wollen wir uns vorläufig mit dem Geschehenen zufrieden geben, weil ein solches Privilegium nicht lange aufrecht erhalten werden kann und über kurz oder lang die Details der Decke doch freigegeben werden müssen, so ist in diesen Photographien Andersons wirklich, wie zu erwarten war, der wichtigste Teil der ganzen Publikation enthalten. Die fingirten Bronzemedaillons waren jetzt von unten nicht deutlich erkennbar, alte Stiche genügen nicht für alle Anforderungen und so sind nun jetzt durch diese Publikation zum erstenmal sieben Kompositionen neu bekannt geworden. Sie sind, wie die gute alte Überlieferung sagt, Szenen aus der Geschichte der Könige; nur ein unvollständig erhaltenes Medaillon deutete Steinmann, als aus der Reihe fallend, auf die Opferung Isaaks, was gewiss falsch ist. Der Bereicherung unserer Kenntnisse durch wichtige neue Kompositionen des Künstlers ist gewiss nichts anderes gleich zu setzen.

Für den Text fielen Steinmann grosse Glücksfälle zu. Karl Justi hatte inzwischen seinen Michelangelo veröffentlicht, die psychologisch am tiefsten begründete Darstellung, die ein Künstler jemals erfuhr. Dieses geniale Werk verhinderte Steinmann, seinen Helden ganz falsch zu zeichnen, wie es Thode geschehen war, der dieses Hilfsmittel in seinem Eigendünkel verschmähte und aus Michelangelo einen platten bombastischen Gesellen macht. Mr. Berenson hatte in seinem grundlegenden Werke über die toscanischen Zeichnungen, die Studien, die sich auf die Sixtinische Kapelle beziehen, gesammelt und die echten von den falschen gesondert, was beides Steinmann bei seinen Kenntnissen ganz unmöglich gewesen wäre. Wolfgang Kallab hatte in seiner gehaltreichen Arbeit in den Wiener

Beiträgen die Beziehungen Michelangelos zu Dante erläutert und das jüngste Gericht literarisch erklärt. Das alles fiel Steinmann ohne sein Verdienst zu und als ein neuer Klein Zaches glänzt er im Feierkleide fremder Arbeit. In seinem Texte fehlt vollständig jede selbständige Untersuchung, nirgends ist auch nur ein Versuch gemacht, nach der Wahrheit zu suchen, sondern was er sucht ist nur so viel als möglich Material und Abbildungen zusammen zu schleppen, es mag passen wie es eben kommt, um die Kapitel vollzustopfen, geradeso wie die französischen Fabrikanten der zahllosen kunstgeschichtlichen Bilderbücher. Es ist sein Werk darum auch nicht besser als diese geworden. Aus derselben Absicht stammt auch die antiquirte Betonung der übermässigen Wichtigkeit des Auftraggebers. Julius II. ist fast so viel Raum gewidmet, als Michelangelo selber. Das erinnert etwas an die Weisen des Goethejahrbuches, wo es zuweilen so herauskommt, als hätte Karl August Goethes sämtliche Werke geschrieben. In die Kapitel über Julius II. hat Steinmann die ganzen Stanzen hineingezerrt, ohne anderes zu erreichen, als es vor aller Welt klar zu stellen, dass er Raffael so wenig kennt, als Michelangelo. Ich werde darauf zurückkommen.

Die Art der Darstellung wird sich am besten durch einige Proben selbst schildern. Ich beginne mit der ersten Zusammenkunft Julius' II. und Michelangelos.

„In einem der düstern Prunkgemächer des Appartemento Borgia, welche Julius II. die ersten vier Jahre seiner Regierung bewohnt hat, muss Michelangelo im Frühjahr 1508 zuerst dem Rovere Papst entgegengetreten sein. Giuliano da San Gallo war es, welcher den neuen Ankömmling einführte; beim Papst mochte sich sein Günstling Alidosi befinden, welcher nicht nur in politischen Angelegenheiten einen allmächtigen Einfluss ausübte, sondern auch in Kunstsachen Seine Heiligkeit beriet. Es ist der Mühe wert, sich den Moment zu vergegenwärtigen, als Michelangelos klarer, furchtloser, jugendlicher Blick zum erstenmal dem blitzenden Auge des Papstes begegnete, der damals noch nicht den langen weissen Bart trug, der später den ehernen Ernst seiner Züge gemildert hat. Beide standen damals im Anfang grosser Taten, beide waren entschlossen, einer durch den andern Gewaltiges zu verbringen, und die Blicke, mit denen sie sich massen, bedeuteten die Frage: „„Wirst du mir auch halten, was du mir versprochen?"" etc. p. 133.

Die furchtlosen Blicke, die blitzenden Augen, und welche Frage wieder die Blicke, mit denen sie sich massen, bedeuteten, wollen wir gleich Steinmann auf sein Konto schreiben. Aber in diesem kurzen Absatz sind drei Tatsachen mitgeteilt, zwei als bestimmt, die dritte als Hypothese. Erstens, dass die erste Zusammenkunft im Appartemento Borgia stattfand, zweitens, dass Giuliano da San Gallo Michelangelo vorstellte, drittens, dass der Kardinal von Pavia dabei gewesen sei. Von keinem dieser drei Umstände ist etwas überliefert, sie sind alle sowie die verschiedenartigen Gattungen von Blicken Steinmanns Erfindung. Von der Jugend bis zum Tode wird nun das Leben Michelangelos geschildert, nicht nach den Quellen, sondern mit Bereicherungen, als hätte Steinmann das ganze Leben Michelangelos in einer Schmiere von schlechten Komödianten, die die Blicke rollen, dargestellt, gesehen und gäbe nun seine theatralischen Eindrücke wieder. Ja bis zum Tode dauert das fort, man höre:

»Die schönen Augen (des Herrn Tomaso Cavaliere), die dem Meister (Michelangelo) einst das höchste Erdenglück versprachen, sie haben sich in der Todesstunde liebevoll auf ihn herabgesenkt. Auf des Freundes Brust, den er heiss geliebt, sank des Meisters müdes Haupt herab. Es ist ein weihevoller Abschied gewesen.« p. 176. Ich kann mir wohl naive Menschen vorstellen, die nun bei Condivi oder Vasari diese Szene nachlesen wollten, sie würden bitter enttäuscht werden. Dieses Ende ist von Steinmann erfunden, gerade so wie seine Rührung darüber. Welchen Zweck soll es aber haben, das Leben eines grossen Künstlers mit solchen geschmacklosen Erfindungen zu bekleben. Die Wissenschaft weiss nichts damit anzufangen, die Poesie noch weniger; ja dieses arme Mädchen übergibt sich. Es erging jedoch dem Charakter des Künstlers nicht besser, als den Tatsachen aus seinem Leben, Steinmann möchte auch diesen verbessern. Man gebe wohl acht, jetzt kommt das Beste: »Hätte sich Michelangelo entschliessen können, um das leicht zu erringende Wohlwollen Bramantes zu werben, wie die übrigen taten, wäre er, der noch nicht dreissigjährige Anfänger in Rom, dem mehr als sechzigjährigen Meister mit der Achtung begegnet, die sein Alter und seine Verdienste verlangten, — er würde sich manche bittere Enttäuschung erspart haben« (136). Ja, das ist wahr, Herr Steinmann, Michelangelo tat nicht wie die übrigen taten, ein Streber ist er nicht geworden, diesen Schmerz machte er seinem künftigen Biographen, er machte aber auch Kunstwerke, die er anders durchführte, wie es die übrigen taten, und so ist er leider Michelangelo geworden und hatte ein Leben voller bitterer Enttäuschungen. Schade, dass nicht zu seiner Zeit der wohlwollende Herr Steinmann gelebt hat, der ihn gewiss gütig zum Streber erzogen hätte, aber ich fürchte, es würde auch damals nichts genützt haben. Dieser Michelangelo war eine widerhaarige Seele, dem selbst der brave Steinmann nicht hätte helfen können. So müssen wir ihn schon lassen, wie er war, es bleibt uns nichts anderes übrig.

Den grössten Nutzen zog das Buch, wie schon gesagt, aus Mr. Berensons Liste der Zeichnungen Michelangelos, die Steinmann durchgehends mit Abbildungen versah. Traurig sieht es nur dort aus, wo Steinmann sie ergänzen und berichtigen wollte. Wie es mit seinem Verhältnisse zu den italienischen Zeichnungen beschaffen ist, lässt sich der Behandlung jener entnehmen, die nicht in Berensons Liste stehen. Zuerst figurirt als Zeichnung Raffaels eine Studie zum Bramante der Stanza della Segnatura, eine absichtliche Fälschung, vielleicht noch aus dem 16. Jahrhundert, dann kommt Baldassare Peruzzi an die Reihe. Von ihm soll die bekannte Zeichnung mit den Posaunenengeln im Louvre sein, die Anton Springer, der ebenfalls von Zeichnungen nichts verstand, für eine Kopie nach Raffael erklärt hatte, sie sollte eine Kopie nach einem Entwurfe sein, der für die Wand bestimmt war, worauf jetzt die Messe von Bolsena gemalt ist. Es ist jedoch eine Originalzeichnung eines späteren Bolognesers in der Art des Bagnacavallo oder Innocenzo da Imola. Eine ganz erbärmliche Fälschung in Oxford, die einen früheren Entwurf zur Messe von Bolsena vorstellen sollte, soll ebenfalls eine Kopie nach Baldassare sein. Raffael hätte dann den Entwurf des Peruzzi einfach gestohlen und nur leicht verändert, das ist die Achtung Herrn Steinmanns vor Raffael. Mit den angeblichen

Kopien nach grossen Meistern treibt Steinmann einen blühenden Handel. Er bildet Kopien nach Michelangelo von Passarotti, von Hemskerk und Sebastian del Piombo ab. Es ist das alles falsch. Gerade an dieser herrlichen Zeichnung Sebastians in Venedig haben Mr. Berenson und ich die Kennzeichen nachgewiesen, die Kompositionen und Handgewohnheiten Sebastians von denen Michelangelos unterscheiden. Steinmann rührt wieder alles in einen Brei. Doch sei jetzt genug der Beispiele.

Wozu, fragt man sich, ist das ganze Werk geschrieben? Um den Autor glänzen zu lassen; er ist aber leider in dieser Arbeit verloren gegangen. Steinmann war ein geschickter, fleissiger und erfolgreicher Forscher auch noch in seinen einzelnen Arbeiten über die Sixtinische Kapelle, und wäre heute, wenn er so fortgefahren hätte, gewiss schon unter dem Beifall aller verständigen Fachgenossen Professor an einer deutschen Universität, er wollte aber die Welt durch ein grosses Werk verblüffen, das ist missglückt, und jeder Band hat im Gegenteile etwas von seinem Ansehen abgebröckelt.

Aber wie kommt das deutsche Reich dazu, diese Nichtigkeiten auf seine Kosten herauszugeben, wo doch noch gar nichts für die deutsche Kunst auf Reichskosten geschehen ist? Das zu erreichen, wird keine geringe Mühe gekostet haben und ich zweifle, ob es Steinmann noch einmal gelingen wird, aus dem feuchten Kryptoportikus seinen Nachen wieder in das schmale, klare Wässerchen der Wissenschaft herauszulootsen.

Leo X ist der Band von Pastors grosser Papstgeschichte gewidmet, der seit dem Bestehen dieser Zeitschrift erschien. Der kunstgeschichtliche Teil darin ist zu wichtig, als dass er hier übergangen werden könnte, obwohl der Hauptteil des Werkes nicht in unseren Bereich fällt. Leo X. war, als ein moderner Mustermensch, das Schosskind der englischen und deutschen Schöngeister. Wenn sich auch bisher schon Zweifel an dieser Auffassung bemerkbar machten, so hat hier Pastor zum erstenmale mit einer Fülle von Nachrichten mit unerbittlicher Wahrheitsliebe sein Wesen enthüllt. Wenn er mildernde Umstände für ihn aus der Zeit und Umgebung geltend macht, so wird man ihm das gerne zugute halten, denn jeder, der Gute wie der Böse, ist ein Kind seiner Zeit. In jener Periode wurden von den Zeitgenossen über jeden, der durch seine Stellung hervorragte, Eimer voll sexuellen Schmutzes ausgeschüttet. Pastor hat mit edler Verachtung davon abgesehen, solche Dinge nur zu erwähnen, was besonders hoch zu halten ist in einer Zeit, wo das Wühlen in Perversitäten als psychologische Tiefe gilt. Ist es gewiss richtig, dass von allem solchen Geschwätz nichts erweisbar sei, so geht er doch mit der Ansicht etwas weit, dass Leo X. vor jeder Keuschheitskommission hätte bestehen können. Ich glaube, er wird seinem Helden dadurch wenig nützen. Mag das einen Teil seiner Leser erfreuen, es wird für einen andern Teil ebenso vorzüglicher und ehrenhafter Leute Leo X. als ägyptischer Josef einen leisen Anschein von Lächerlichkeit gewinnen, der gewiss vom Autor nicht beabsichtigt war. Aber wenn es ihm Freude macht, so ist dagegen nichts zu erinnern, es ist gewiss vornehmer als das Gegenteil. Was man Pastor zuweilen vorgeworfen hat, dass er vom Standpunkt der Kurie aus schreibe, so scheint es mir im Gegenteile geradezu ein Vorteil, wenn die Geschichte der Kurie vom

Standpunkte der Kurie aus betrachtet wird. Es kommt dadurch eine Menge Material zur Geltung, das den Gegnern unbekannt war oder von ihnen übersehen wurde.

Es wäre verlockend, auf die Fülle von neuen Mitteilungen zur Vorgeschichte der Reformation einzugehen, aber die Aufgabe dieser Zeitschrift zwingt mich, mich auf den Beitrag zur Kunstgeschichte zu beschränken. Der wichtigste unerwartete Fund ist Pastor in der Ambrosiana gelungen, er fand dort das Bestellungsdekret für Raffael als Architekten der Peterskirche und nicht nur das, sondern auch die Dekrete für Frà Giocondo und Giuliano da San Gallo, was die Obliegenheiten und Verhältnisse der Künstler zu einander festzustellen erlaubt. In diesem Kapitel, dem XI. dieses Bandes, ist am eingehendsten und vollständigsten die Literatur über die Kunst unter Leo X. zusammengestellt. Ein Beispiel dafür, dass Pastor bei den Porträts nicht nur auf die bekannten und ihre Literatur sondern auch auf den gemalten Entwurf für eine Medaille in der Secundärgalerie des Wiener Hofmuseums hinweist und auch die grossartige Zeichnung Sebastians del Piombo erwähnt, beim Herzog von Devonshire (S. 750). Die Zeichnung galt früher als Michelangelo und wurde als solche auch von Braun photographirt. Die neue Bezeichnung rührt nicht von meinem verstorbenen Freunde Arthur Strong her, wie Pastor meint, sondern von mir, der sie zuerst im Preussischen Jahrbuch als ein Werk des Sebastian nachwies. Ich melde mich dazu, weil die Diskussion über die Zeichnungen Sebastians noch keineswegs abgeschlossen ist und ich diese neue Bezeichnung aufrecht halte. Die vollständige Aufführung der Literatur ohne jede Unterscheidung ihres Wertes geht vielleicht zu weit. Denn was gab es bequemeres für unbeschäftigte Leute, als ästhetische Meinungen über Raffael niederzuschreiben. Das ist freilich seit Morellis Auftreten anders geworden. Pastor ist selbst durch diese Literatur der Unverantwortlichen, wie ich sie nennen möchte, zweimal auf Abwege geführt worden. Einmal zitirt er den unvergessenen Herrn Eduard v. Liphart für ein Porträt des Giovanni di Medici von Raffaels Hand bei der Grossfürstin Maria von Russland, es war nur eine Kopie, wie das Exemplar in den Uffizien, und Herr v. Liphart erzählte selbst mit viel Humor, wie es niemand geglaubt hatte. Das Bild war gleich wieder in die verdiente Dunkelheit zurückgesunken. Die Zeichnungen in Paris mit der Gestalt Julius' II. an Stelle Leos X. im Attila erklärt er nach Klacko für ein Original Raffaels. Pastor nennt sie eine S k i z z e (S. 492), was allein beweist, dass er das Blatt nie gesehen hatt. Denn es ist eine miniaturartig ausgeführte spätere Fälschung, die mit der Zeichenweise Raffaels und der seiner Schüler nichts zu tun hat. Vorsichtiger war er in einem andern Falle (496). Vöge hatte in einer Jugendschrift „Raffael und Donatello", die viel Geistreiches enthält, einige Zeichnungen nach Donatello als Raffael abgebildet. Es sind gute Beispiele der Hand des Giovanni Battista Franco.

Auf Seite 504 hat Pastor auf sehr liebenswürdige Art, für die ich nur dankbar zu sein habe, hervorgehoben, wie ich mir den Anteil Raffaels an der Entstehung der Kartons zu den Teppichen denke, geht aber viel zu weit, wenn er das auf die Loggien ausdehnt. Da er für diese Studien doch nur ein Aussenstehender ist, hat er eine Konstatirung Dollmayrs gründlich missverstanden. Ich fühle mich verpflichtet, für meinen ver-

storbenen Schüler und Freund einzutreten. Es ist zunächst ganz irrelevant, wenn er gegen die Autorschaft Pennis anführt, dass die Zeitgenossen die Loggien als Werk Raffaels erklärten und dass sie Raffael bezahlt wurden. Die Frage nach dem Anteil der einzelnen Glieder der Schule, wäre den Zeitgenossen, ja Raffael und Penni selbst ganz unverständlich gewesen. Niemand kümmerte sich bei der handwerkmässigen Auffassung von damals, wer das Einzelne ausführte, wenn es nur gelungen im Geiste des Meisters war, bei dem das Werk bestellt war. Die Unterscheidung der Hände ist eine Frage, die ausschliesslich der modernen Kunstpsychologie angehört, vor Morelli gar nicht wäre anzugreifen gewesen und vor seiner Methode gar keinen Sinn gehabt hätte. Erst seit wir uns die Eigenart eines Meisters und seiner Schüler aus den direkten Erzeugnissen seiner Hand aufbauen wollen, haben diese ganzen Fragen einen Sinn gewonnen. Und wollte man diese, von Dollmayr mit der scharfsinnigsten Untersuchung gewonnenen Resultate wieder verwischen, wie es Pastor tut, so schadet man Raffael am allermeisten. Dann erscheint es wieder verborgen, wie dieser Mann seine Schüler auf seine Bahn zwingt, bis sie sich so in seine Arbeitsweise einarbeiten, dass es nur mit den subtilsten Methoden gelingt, ihre Hände auseinander zu halten. Darin war Raffael einzig und übertraf selbst Giov. Bellini und Rubens, die ihm in solcher Einrichtung ihrer Werkstätten am nächsten kommen, beträchtlich. Es sei mir zu Pastors Behandlung in diesem Abschnitte ein Vergleich erlaubt: Karl der Grosse erscheint uns in doppelter Gestalt. Zuerst als der Gründer des römisch-deutschen Kaisertums, wie uns ihn Urkunden und Annalen überliefern. Dann umgeschaffen als der Kaiser im Reiche der romantischen Phantasie, darin noch heute ein lebendiger Herrscher. Nun ist kein Zweifel, dass auch diese Gedichte ein mächtiges historisches Zeugnis sind für die Nachwirkung des grossen Herrschers. In der Rangordnung der menschlichen Geister stehen die Begründer der romantischen Poesie turmhoch über Einhard und seinen Zeitgenossen oder gar über dem einfältigen Schreiber der Urkunden. Aber seit Mabillon die Bedeutung und Behandlung der Urkunden nachgewiesen, steht der simpelste Urkundenschreiber als historische Quelle hoch über dem phantasiereichsten Dichter. Beide Reihen von Quellen sind nämlich völlig inkommensurabel. Nun hat erst der Senator Giovanni Morelli mehr als zwei Jahrhunderte nach Mabillon eine solche exakte Methode für die Kunstgeschichte gefunden. Er zeigt, dass Zeichner und Maler bei ihren Werken, sowie jeder gemeine Mann bei seiner Schrift, individuelle Handgewohnheiten zeigen, die aufgesucht und festgestellt werden können, so dass jedes Werk eines Künstlers zum untrüglichen Selbstzeugniss für ihn wird. Dollmayr war der erste, der diese Methode für eine Gruppe von Künstlern, die Schüler Raffaels, scharfsinnig weiter- und durchführte. Alle schöngeistigen Betrachtungen der Kunstwerke sind mit diesen Untersuchungen ebenfalls inkommensurabel. Und Dollmayr kann weder von Gescheiten noch von Dummen, die sind in diesem Falle sehr zahlreich, bekämpft werden, die auf die neue Untersuchungsmethode nicht eingehen. Ein kompetenter Forscher, wie Berenson, hat alle Urteile Dollmayrs erhärtet. Pastor jedoch hatte in dem Abschnitte keine glückliche Hand, er addirt und subtrahirt die disparatesten Urteile, als wäre das ganze eine Rechenaufgabe. Wie sehr er sich verrannt hat, zeigt, dass er gegen Dollmayr Steinmann zitirt, der keine Zeichnung Raf-

faels von den kindischesten Fälschungen unterscheiden kann. Er wird sich künftig entschliessen müssen, in den kunstgeschichtlichen Kapiteln so vorzugehen, wie er es meisterhaft bei den historischen macht, die Nachrichten zu werten und sie nach ihrer Bedeutung zu verwenden. Es wird sich gewiss empfehlen, zuerst die historischen Nachrichten über Kunstsachen zu bringen, daran die Resultate ernster wissenschaftlicher Untersuchung zu reihen und die ganze veraltete ästhetische Salbaderei, die, selbst wenn sie geistreich ist, für die Wissenschaft nur einen lästigen Ballast bildet, über den Haufen zu werfen.

Aber nicht mit diesem Vorwurf wollen wir scheiden, sondern mit aufrichtigem Dank für den reichen wertvollen Inhalt auch dieser Teile. Nur noch eine Frage. Warum fehlt das Bett Leos X.? Das ist kein hervorragendes Werk der Raffaelschule, aber doch ein wichtiges für ihre dekorative Begabung. Es fehlt noch eine ausführliche Arbeit darüber — Material ist genug da —, diese war selbstverständlich dem Autor nicht zuzumuten, aber es hätte vielleicht als Anregung erwähnt werden können.

Die Arbeit des Herrn Groner über die Disputa ist ein seltenes Werk, das selbst bei der heutigen Literatur über italienische Handzeichnungen überrascht. Der Autor will nachweisen, dass von Raffael eine frühere Fassung der Disputa geplant war, wo der Tisch mit den Sakramente fehlte. Er verwendete dazu lauter falsche Zeichnungen. Keine einzige echte Zeichnung Raffaels oder eines seiner Schüler wird auch nur erwähnt. Was an Kenntnissen fehlt, und es fehlt davon alles, wird durch vordringliche Naseweisheit ersetzt.

Venedig. Franz Wickhoff.

Erklärung.

Nachdem diese Anzeige schon gedruckt war, wurde mir ein Nekrolog Wolfgang Kallabs von Ernst Steinmann bekannt (Kunstchronik, Neue Folge, XVII. Jahrgang, Nr. 21 S. 326), der den Freunden unseres zu früh entrissenen Genossen mehr eine Verunglimpfung als eine Würdigung erscheint und der deshalb hier nicht unbesprochen bleiben dürfte. Es wird zuerst gönnerhaft behauptet, Kallab habe von Steinmann die Erlaubnis erbeten, die Schriften des Giulio Mancini herausgeben zu dürfen, als ob sich die alte italienische Kunstliteratur unter Steinmanns Verschlusse befände. Dann wird Kallab wegen seiner Anzeigen in dieser Zeitschrift gescholten. Steinmann sagt, er selbst habe Kallab davon abgemahnt. Das ist richtig. Bald nach der glänzenden Anzeige von Thodes Michelangelo zeigte mir Kallab lächelnd einen Brief Steinmanns, in dem er ihn vor meiner Wahrheitsbegeisterung warnt. Er sei ein junger Mann, der trachten müsse vorwärts zu kommen, und dazu sei die Wahrheit nicht dienlich. Kallab in seiner Lauterkeit liess sich von unserem geraden Wege, dem zu folgen er für nötig hielt, nicht abbringen und musste desshalb die Steinmann so gut charakterisirende posthume Abfertigung erfahren.

Wien, 25. April 1906. Der Herausgeber.

R. Hedicke, Jacques Dubroeucq von Mons. Strassburg 1904. gr. 4°. S. 290. T 42.

Patrizio Patrizi. Il Giambologna. Milano 1905. gr. 8°. S. 268.

Hedicke will in seinem Buch das Leben und Wirken „des grössten niederländischen Künstlers des 16. Jahrhunderts“ zeigen, dem es gelungen sei, „die Ideen, welche damals die italienische Hochrenaissance beschäftigten, in sich nachwirken zu lassen, sie zu verarbeiten und auszusprechen.“ Der unbefangene Betrachter, der nicht wie der Verf. bei seinem Helden so hervorragende Kunst entdecken kann, „wie sie im Relief Rom selbst nicht geleistet hat,“ wird in den noch vorhandenen Skulpturen zu Mons und St. Omer die Erzeugnisse eines mediocren Künstlers sehen, dem seine geringe derbe Individualität bei der italienischen Schulung fast ganz abhanden gekommen ist. Die breite Flut des klassizirenden Cinquecento, die sich an dem mächtigen Fels einer künstlerischen Individualität bricht, überspült die flachen Mittelmässigkeiten. Dem Verf. scheint sie höchst segensreich zu sein; ihr sei es zu danken, dass die Kunst des Nordens vor einem unvermeidlichen Stagniren bewahrt wurde und er kann nicht umhin, einen unter den vielen Künstlern, die im Geist des italienischen Klassizismus in den Niederlanden arbeiteten, herauszugreifen und ihn — wie der Dichter seinen Tell — zum Renaissancekünstler κατ' ἐξοχήν zu machen. Und so entstand die vorliegende Monographie. Sie entstand aus der einseitigen Auffassung heraus, der der Verf. (p. 3) in den Worten Ausdruck gibt: „Wissenschaftlich das Richtigste“ wäre es, (für den Norden) den Renaissance-Begriff ganz auszuscheiden und dafür zwei neue Periodenbezeichnungen einzuführen: Periode des Realismus und Periode des konkurrirenden italienischen Einflusses.“ Hedicke erkennt (p. 2), dass im 15. Jahrhundert “ohne erkennbaren Zusammenhang, wenigstens in den Antrieben, Italien einen Donatello, Brabant und Flandern die Eyks, Burgund die Sluterschule, Deutschland einen Lukas Moser, Hans Multscher, Konrad Witz u. a. hervorgebracht haben, anscheinend Wirkungen eines unbewusst neues Leben zeugenden Zeitgeistes, unbewusst wohl auch den Meistern selbst“, doch gewohnt, Italien als den Herd der Kunst zu betrachten und geübt, den klassischen Ornamentstreifen und die breite Faltengebung der Renaissance auch in den gewagtesten Veränderungen zu erkennen, will er in der Kunst der späteren Generationen ausschliesslich Folgeerscheinungen italienischen Einflusses sehen. Den entsprechenden umgekehrten Schluss würde der Verf. doch nie zugeben und etwa davon sprechen, dass die italienische Kunst im 16. Jahrhundert versandet wäre, wenn nicht die deutschen Stiche eines Schongauer und Dürer der oberitalienischen Kompositionsweise aufgeholfen hätten. In der nordischen Kunst aber will er einer kleinen Strömung in dem grossen Entwicklungsfluss das Vorrecht einräumen, der ganzen Periode den Namen zu geben. Er weiss nur von Franz Floris, ignoriert aber seine Zeitgenossen Breughel oder Pourbus; er spricht von den Renaissanceschlössern Dubroeucqs und übersieht jene Architekten des 16. Jahrhunderts, von denen Graul in seinen „Beiträgen zur Geschichte der dekorativen Sculptur in den Niederlanden“ sagt, dass sie den Ruhm niederländischer Gotik bis nach der

pyrenäischen Halbinsel trugen. In den Niederlanden selbst und in Belgien zeigen die Bürgerhäuser noch heute die gotische Bauart, die bis ins 17. Jahrhundert hinein geübt wurde und Graul nennt (p. 10) eine ganze Reihe öffentlicher Gebäude und Kirchen der Spätgotik, von denen die letzte die Jahreszahl 1659 trägt.

Wenn der Verf. aus der Schaar klassizirender niederländischer Künstler gerade Dubroeucq herausgreift, so hätte er dennoch dazu ein begründetes Recht, da uns zahlreiche Überlieferungen melden, dass Giovanni da Bologna bei dem Künstler von Mons acht Jahre lang in die Schule gegangen ist. Der Verf. scheint sich aber dieses Vorzugs Dubroeucqs, der ihn interessanter macht als andere Plastiker des niederländischen Cinquecento, durchaus nicht in seiner ganzen Tragweite bewusst geworden zu sein, da er über das wichtige Schulverhältniss der beiden mit einer biographischen Notiz (p. 209) und einer historischen Anekdote (p. 203) hinweggeht. Wenn man schon einem mittelmässigen Künstler eine Monographie von 290 Seiten und 42 Tafeln widmet, so sollte man doch trachten, ihm auch in jeder Weise gerecht zu werden; das kann aber nie gelingen, wenn man den Künstler isoliert; der Biograph muss das Oeuvre des Künstlers in seinem Entstehen und Sein und seinen Einfluss auf unmittelbare und mittelbare Schüler erfassen. Hedicke glaubt genug für die Erkenntnis Dubroencq'schen Stiles getan zu haben, wenn er mit dem grössten Verständnis und Scharfsinn die eingehendsten Rekonstruktionen mit ihren zahlreichen Varianten der zugrunde gegangenen Werke des Künstlers unternimmt, wenn er bei der Beschreibung der einzelnen Statuen und Reliefs z. B. des Salvators (p. 95), einer Statue des Lettners zu Mons, eine vielzeilige Aufzählung gibt von anderen ähnlichen Darstellungen aus der gesammten Kunstgeschichte angefangen bei den Mosaiken von Rom und Ravenna und fortgesetzt bis zu dem französischen Portaltypus — und wenn er daran vier Seiten »Ästhetisches« hängt, in dem er das künstlerisch Wirksame des Lettners in nach Nummern und Buchstaben geordnete Elemente zerlegt. Es wäre besser gewesen, wenn der Verf. der Betrachtung der Werke Dubroeucqs, zwecks Erforschung des Stiles des Künstlers mehr Raum gewidmet hätte und wenn er, statt den apodiktischen Satz auszusprechen, dass nur Rom auf ihn gewirkt habe, die vielen auffälligen Zusammenhänge mit Donatellos und seiner Schule Kompositionsweise und Mimik bemerkt hätte und ihnen nachgegangen wäre. Und es wäre dankbarer gewesen, wenn Hedicke, der so richtig die mangelnde Standfestigkeit Dubroeucq'scher Freifiguren erkennt, statt staunend vor den christlichen Tugenden — gleichfalls Lettnerfiguren — in Bewunderung auszubrechen, mit Stilkritik eingesetzt hätte; er wäre dann vielleicht auf die merkwürdige Übereinstimmung mit den Werken des Giovanni da Bologna aufmerksam geworden und hätte konstatieren können, dass dieser damals nicht »noch unselbständig, unerkennbar und namenlos an den Statuen des Lettners mitgearbeitet hat«, sondern deutlich mit allen seinen Stileigentümlichkeiten als Mitarbeiter an den drei Figuren erkennbar ist.

Mit der entsprechenden umgekehrten Forderung, über das Verhältnis des Giovanni da Bologna zu seinem Lehrer Dubroeucq unterrichtet zu werden, kann man an das Buch Patrizis: Il Giambologna herantreten. Aber bei fortgesetzter Lectüre dieser Monographie sieht man, wie fern dem

Verf. solcherlei Probleme lagen. Mit der Naivität des Laien, der nicht einmal die Schwierigkeiten des zu behandelnden Stoffes ahnt, ist hier ein Künstlerleben nach den Erzählungen des Borghini, Vasari, Baldinucci, Benvenuto Cellini und nach zeitgenössischen Panegyrikern zusammengestellt worden, indem der Verf. immer nach jenem Gewährsmann griff, der grade am breitesten zu erzählen wusste. Nur ganz selten wird die Glaubwürdigkeit der kühnsten Anekdoten durch die beigefügte liebenswürdige Kritik: La leggenda come sempre ha voluto mescolarsi alla storia — in Frage gezogen und der Leser aus der Illusion, eine ganz wahrhaftige Geschichte zu lesen, herausgerissen.

Wenn man das Buch aus der Hand legt, so fühlt man unverringert das Bedürfnis, endlich eine erschöpfende Darstellung des Lebens und Werkes dieses Künstlers zu besitzen, zu der ja ein Teil des Materiales in verschiedenen Vorarbeiten vorliegt. Man möchte die Fragen beantwortet haben: Was hat dem Künstler die Heimat mitgegeben? Unter was für Bedingungen hat sich sein Stil in Italien entwickelt und ausgebildet? Vor allem aber wäre es wichtig, sein Oeuvre erschöpfend und kritisch zusammenzustellen, so dass man nicht gezwungen wäre, sich seine Werke nach den verschiedenen Katalogen aus den Museen zusammenzusuchen, wo sie je nach dem Patriotismus und der Weitherzigkeit der Direktoren in grösserer oder kleinerer Anzahl vorhanden sind.

E. Tietze-Conrat.

Deutsche Kunsttopographien. I.

Man sollte glauben, dass es in einer geschichtlichen Disziplin kein wichtigeres Ereignis geben kann, als die Veröffentlichung von Verzeichnissen des ganzen Denkmalbestandes. Wie oft las man in alten kunstgeschichtlichen Abhandlungen eine Klage darüber, wie schwer es ist, zu gesicherten kunstgeschichtlichen Resultaten zu gelangen, weil es keine Publikationen gibt, aus welchen man Belehrung darüber schöpfen könnte, was sich an altem Kunstbesitz in Deutschland erhalten hat. Nun erscheinen seit beinahe drei Jahrzehnten solche Verzeichnisse, bilden bereits beinahe eine kleine Bibliothek, in der wahrlich viel Arbeit und Fleiss niedergelegt wurde und die auch viel Geld gekostet hat. Man sollte glauben, dass da Anzeige auf Anzeige folgte, Diskussion auf Diskussion, wie bei den ersten Urkundenpublikationen der Monumenta Germaniae. Handelt es sich doch um eine neue Grundlage der ganzen deutschen kunstgeschichtlichen Forschung, die nicht so bald neu aufgebaut werden dürfte und bei der sich also alle, denen die Kunstgeschichte am Herzen liegt, zusammentun werden, um dem Unternehmen auf Grund eingehender Auseinandersetzung über die leitenden Prinzipien die für die Wissenschaft brauchbarste und dauerhafteste Form zu verleihen. Es ist wohl nichts bezeichnender dafür, wie schlecht es noch um die Wissenschaftlichkeit der Kunstgeschichte bestellt ist, als dass von all dem nichts eingetroffen ist. Die Topographien erscheinen Band für Band und niemand kümmert sich darum, wie sie gemacht werden, niemand, mit Ausnahme einiger Denkmalpflegespezialisten, findet es der Mühe wert, über sie auch nur ein Wort zu verlieren. Deshalb wollen wir in diesen Blättern versuchen, den wissenschaftlichen

Wert dieser Publikationen zu erörtern und zwar sollen in dieser ersten Anzeige die allgemeinen, bei der Abfassung der Kunsttopographien befolgten Grundsätze besprochen, in weiteren Anzeigen dann die einzelnen Inventare auf ihre Verlässlichkeit und die in ihnen befolgte Methode untersucht werden.

Man könnte vielleicht dieser Absicht gleich von vornherein den Einwand entgegenstellen, dass es sich ja weniger um wissenschaftliche Veröffentlichungen handelt, als um Verzeichnisse, welche in erster Reihe administrativen Zwecken als Grundlage der Denkmalüberwachung und des Denkmalschutzes dienen sollen, doch würde dieser Einwand weder der Absicht, welche diesen Unternehmungen zu Grunde lag, entsprechen, noch der Art und Weise, in der man sie durchführt. Man lese nur die Vorworte, und welchen Sinn hätten in administrativen Verzeichnissen die historischen Exkurse und der ganze gelehrte Apparat! Es sollte zumindestens beides erreicht werden, eine Verknüpfung, die, wie wir hören werden, schlimme Folgen hatte und zwar in doppelter Beziehung. Es kann wohl kein Zweifel sein, dass die meisten Kunsttopographien bei weitem nicht den Anforderungen entsprechen, welche vom Standpunkte der Denkmalpflege an solche Verzeichnisse gestellt werden müssen; damit haben wir uns in dieser Zeitschrift nicht zu beschäftigen. Ebensowenig kann man jedoch daran zweifeln, dass auch die wissenschaftlichen Ergebnisse der Inventarisirungsarbeit bisher nicht das gehalten haben, was man sich versprochen hat. Ich kenne keine ernste und bedeutendere kunstgeschichtliche Arbeit, die durch die Kunsttopographien angeregt worden wäre oder auf ihnen beruhen würde, unbenützt stehen die langen Reihen in den Bibliotheken und selten sucht jemand etwas darin. Es ist dies um so auffallender, als man gerade in den letzten Jahren begonnen hat, sich mehr mit der Geschichte der deutschen Kunst zu beschäftigen und so das, was man sich als eine Frucht der Kunsttopographien erhoffte, unabhängig davon gekommen ist. Es ist dies ein Beweis, dass nicht Mangel an Interesse, sondern die Art der Durchführung der Topographien daran schuld ist, dass sie nicht den Zweck erfüllen, den sie erfüllen sollten.

Nichts wäre jedoch ungerechter, als wenn man generaliter behaupten wollte, dass der Fehler in ungenauer, nachlässiger Arbeit zu suchen sei. Es gibt, wie wir sehen werden, unter den deutschen Kunsttopographien einige, die auch in dieser Beziehung vieles zu wünschen übrig lassen, die meisten aber sind mit grosser Sorgfalt hergestellt und es gibt einzelne darunter, wie die rheinländische oder die badensische, die als wahre Musterleistungen eines mit der grössten Genauigkeit und Akribie durchgeführten Publikationsprogrammes gelten können. So muss, wenigstens bei diesen letzteren, der Fehler in diesem Programme gesucht werden und da scheinen mir allerdings prinzipielle Bedenken vorzuliegen, die mehr oder weniger gegen alle bisherigen Kunsttopographien vorgebracht werden können. Ich will nur die wichtigsten hervorheben.

Es mag auf die oben erwähnte Verbindung des administrativen Inventars mit der wissenschaftlichen Publikation zurückgehen, dass in den meisten Topographien keine oder eine nicht ausreichende Scheidung des wissenschaftlich wichtigen und unwichtigen Materials vorgenommen wird. »Ja, ist denn nicht für die Kunstgeschichte jedes Denkmal gleich wichtig?«

werden da wohl alle Pedanten mit Erstaunen fragen und man kann ihnen getrost mit einem Nein antworten. Gewiss ist alles gleich wichtig — sub specie aeternitatis und die möglichste Vollständigkeit der Inventare ist gewiss anzustreben, doch bedeutet diese Vollständigkeit an und für sich keinen grossen wissenschaftlichen Fortschritt, wenn sie eine uniforme Behandlung der wichtigen und unwichtigen Denkmäler zur Folge hat, bei der die wichtigen Monumente notwendig zu kurz kommen müssen. Es kann gewiss unter Umständen wichtig sein, alte Glocken und Grabsteine kennen zu lernen, doch ist es vom Standpunkte der kunstgeschichtlichen Forschung ein Übelstand, wenn über einen Gemäldezyklus aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts nicht mehr gesagt wird, als über einen Grabstein oder eine Glocke. So haben z. B. provinziale Bauformen des 15. oder 16. Jahrh. im allgemeinen nur eine lokalgeschichtliche Bedeutung, über die sich die Lokalforscher auch ohne eine Kunsttopographie leicht informiren können, dagegen ist es ein grosser Nachteil, wenn über eine private oder eine öffentliche Sammlung nichts weiter gesagt wird, als dass sich darin Bilder von Lorenzo da Credi, Tizian etc. befinden oder befinden sollen, dass die Sammlung auch »mehrere« Handzeichnungen Rembrandts oder wertvolle Holzskulpturen aus dem 15. Jahrh. enthalte, wenn also nicht mehr gesagt wird als das, was man in jedem Reisehandbuche finden kann. Gerade in den kleinen Sammlungen gibt es vielfach kunstgeschichtliches Material, welches aus der ganzen Welt zusammengetragen, eine über die Grenzen der lokalen Kunstgeschichte hinausgehende Bedeutung besitzt.

Dazu kommt noch, dass in den Kunsttopographien nicht alle Kunstperioden gleichmässig behandelt werden. Es wirkt da noch die Romantik und der Klassizismus, die patriotische, antiquarisch kulturgeschichtliche und ästhetisch-dogmatische Wertschätzung der Kunstwerke nach. Während nämlich die Denkmäler der romanischen und gotischen Kunst oder der Renaissance nicht nur ausführlich beschrieben, sondern oft auch näher charakterisirt werden, begnügt man sich bei Denkmälern der übrigen Kunstperioden mit ganz allgemeinen Angaben und Beschreibungen. So bildet in den meisten Topographien die antike Kunst nur den Anfangs- und die barocke Kunst nur den Schlussschnörkel der einzelnen Aufsätze. Es nützt dem Forscher gar nichts, wenn er in der Topographie etwa folgende Angaben findet: »Die umfangreiche Sammlung antiker Vasen erstreckt sich teils auf schwarzfigurige, teils auf rotfigurige Gefässe, deren Mehrzahl aus Sepukralstücken der griechisch kolonisirten Landschaften Unteritaliens und der Insel Sizilien, Einzelnes aber auch aus dem griechischen Mutterlande stammt.«

Solche Angaben erreichen selbst in einem Fremdenführer nicht das Mass des Wünschenswerten. Womöglich noch ärger als mit der Antike ist es in vielen Topographien mit der barocken Kunst bestellt. Die geläufige Formel lautet: Die Altarbilder sind gute oder schlechte Arbeiten des 17. oder 18. Jahrh., oder die Kanzel ist ein reich geschnitztes Werk der Barokzeit, oder gar wie in einer Topographie stereotyp zu lesen ist: die Inneneinrichtung der Kirche — Zopf. Um festzustellen, dass es in Hessen oder Thüringen barocke Bilder, Kanzeln und Rokokokircheneinrichtungen gibt, dazu bedarf es wahrlich nicht des grossen kostspieligen Apparates

der Kunsttopographien. Diese oberflächliche Behandlung der antiken und barocken Kunst ist aber gerade im umgekehrten Verhältnisse zur wissenschaftlichen Wichtigkeit des Stoffes. Besonders was die mittelalterlichen Kunstschätze anbelangt, werden die Kunsttopographien noch lange nicht, vielleicht überhaupt nie, Spezialpublikationen ersetzen können. Die allgemeinen Probleme, welche die Erforschung der Geschichte der Kunst im Mittelalter vor allem bewältigen muss und für die das Material in der ganzen Welt zerstreut ist, können natürlich nicht durch die Bearbeitung des in einem politischen Bezirke befindlichen Materials gelöst werden, so lange sie aber nicht gelöst sind, kann auch die kunstgeschichtliche Bedeutung dieses Materials nicht erschöpfend bestimmt werden. Anders verhält es sich aber mit der spätantiken und barocken Kunst. Da ist es gerade die territoriale Entwicklung, die erforscht werden muss, wenn wir über allgemeine Phrasen hinauskommen wollen. Da ist also eine möglichst ausführliche Behandlung notwendig, wenn die Topographien ihren wissenschaftlichen Zweck erfüllen sollen.

Doch auch die ausführlichste Beschreibung hat nur einen höchst problematischen wissenschaftlichen Wert, wenn ihr nicht eine exakte Untersuchung über die historische Bedeutung der einzelnen Denkmäler und Denkmalgruppen zu Grunde liegt. Gerade in dieser Beziehung ist es aber mit den Kunsttopographien am schlimmsten bestellt und darin, scheint mir, ist die ausschlaggebende Ursache ihrer wissenschaftlichen Unfruchtbarkeit zu suchen. Man könnte in dieser Beziehung vielleicht die Kunsttopographien mit den alten Quellen- und Urkundenpublikationen der gelehrten Geistlichen des 17. und 18. Jahrh. vergleichen. Endlose Foliantenreihen sind erschienen, eine Unmasse von erzählenden Quellen, Urkunden und Aktenstücke wurde abgedruckt und doch hatten diese Riesenwerke zum grossen Teil eine rein bibliographische Bedeutung und werden in Bezug auf wissenschaftliche Erfolge oft von einem einzigen Bande der modernen Quellenpublikationen weit überholt. Der Unterschied besteht darin, dass die alten Publikationen ein einfach kompilirtes, die modernen ein wissenschaftlich verarbeitetes Quellenmaterial enthalten und mit den Quellen auch die wissenschaftlichen Probleme aufstellen, welche sich an diese Quellen knüpfen.

So werden aber auch die Kunsttopographien solange keine einschlagende wissenschaftliche Bedeutung haben, solange sie sich darauf beschränken werden, die Kunstwerke eines bestimmten Territoriums zu kompiliren oder wie man es da bezeichnet, in beschreibender Form zu inventarisiren und solange mit dieser Inventarisirung nicht auch eine historische Durchforschung des veröffentlichten Materials verbunden sein wird. Ja geschieht das nicht? könnte man einwenden. Werden nicht den einzelnen Absätzen der Topographien ausführliche historische Einleitungen vorangeschickt, ganze Ortsgeschichten, manchmal umfangreicher als das folgende Inventar, nebst erschöpfenden Literaturangaben? Das ist wohl sehr zu begrüssen, doch die Hauptsache ist es nicht, die eigentliche historische Bearbeitung des inventarisirten Materials wird dadurch nicht erledigt, wie man allgemein zu glauben scheint. Eine Liste der Besitzer eines Ortes vom 12. bis zum 18. Jahrh. wird vielleicht in hundert Fällen einmal für den Kunsthistoriker von Bedeutung sein, doch das, was er bei jedem inventarisirten

Kunstdenkmale unter allen Umständen in der Kunsttopographie suchen wird, sind möglichst exakte Aufschlüsse über die Entstehungszeit, die Künstler und die allgemeine und territoriale Bedeutung der besprochenen Kunstwerke, über die Gruppen, zu welchen sie sich vereinigen lassen, über die historischen Fragen und Aufgaben, welche sie bieten. Solche Aufschlüsse enthalten aber die Kunsttopographien nur dann, wenn und soweit sie ohnedies bekannt, an den Kunstwerken ersichtlich sind oder mühelos festgestellt werden können. Sonst verlässt man sich bei den meisten Zeitbestimmungen auf das »Gefühl und die Erfahrung«, bei Künstlerbestimmungen wiederholt man die Mesnerangaben oder nimmt besonders bei barocken Kunstwerken die Anonymität als selbstverständlich und begnügt sich bei der Feststellung der Bedeutung der einzelnen Monumente mit einem ästhetischen Lobe oder Tadel. »Das Altarbild ist ein gutes Werk eines barocken Meisters aus dem 17. Jahrh.,« ähnliches liest man immer und immer wieder; wie soll da der Forscher den Band nicht enttäuscht bei Seite legen.

Soll jedoch die Kunsttopographie mehr bieten als solche allgemeine, ganz nutzlose »Kennerurteile«, so muss mit der Inventarisirung zweierlei Arbeit verbunden werden. Erstens eine Durchforschung der Archive. Man findet wohl in einzelnen Topographien Hinweise auf einzelne Archive und Archivalien, doch nur ganz ausnahmsweise wird besonders für die Neuzeit das archivalische Material zur Bestimmung der chronologischen Ansätze und der Künstler in dem Umfange herangezogen, wie es, wie ich mich selbst vielfach überzeugte, möglich und wünschenswert wäre. Es kommen da nicht nur die an Ort und Stelle befindlichen Archivalien in Betracht, auf die ja manchmal hingewiesen wird, sondern auch anderweitige dokumentarische Quellen, womit freilich nicht gesagt werden soll, dass alles, was solche Quellen bieten, herangezogen und veröffentlicht werden muss, doch wie bei Urkundenveröffentlichungen mit Fug und Recht verlangt wird, dass für Erledigung aller kritischen Fragen das gesamte auffindbare Material verwendet werde, so muss man auch bei den Kunsttopographien, wenn sie mehr bieten sollen als ein administratives Inventar, fordern, dass alle vorhandenen Quellenbehelfe wenigstens soweit herangezogen werden, als es die möglichst genaue chronologische und stilistische Fixirung der inventarisirten Denkmäler verlangt. Das gilt natürlich umsomehr für die monumentalen Quellen der Geschichte der Kunst in dem inventarisirten Gebiete, deren möglichst lückenlose Verwertung für die Zeit- und Stilbestimmungen eine wissenschaftliche conditio sine qua non für eine jede Kunsttopographie bilden muss. Ich kann mir keine Disziplin vorstellen, in der man Monumente verzeichnen würde, ohne dass sich die Herausgeber um zusammengehörige Objekte kümmern würden und wenn dies nicht geschieht, so ist das Inventar eben kein wissenschaftliches. Was würde man z. B. zu einem Galeriekataloge sagen, der die Bilder einfach beschreibt, ohne sich die Frage zu stellen, welchen Schulen oder Künstlern, welchen engeren Gruppen die einzelnen Bilder zuzuweisen sind. Und doch könnten die Kunsttopographien in dieser Richtung noch eine wichtigere Mission erfüllen, als die Museumskataloge. Ein Beispiel mag es illustriren. In einer Landkirche befindet sich ein Bild, welches Rubens, oder ein Bild, welches Guido Reni zugeschrieben wird. In der Regel würde

man da nun in den Kunsttopographien, deren Autoren doch nicht übersehen konnten, dass die Bilder unmöglich von Rubens oder Guido Reni selbst sein können, lesen, dass sich in der Kirche „Bilder aus dem 17. Jahrh. in der Richtung des Rubens oder Guido Reni“ befänden. Eine solche Angabe ist vollkommen wertlos, denn Bilder aus dem 17. Jahrh. in der Richtung des Rubens oder Guido Reni findet man so ziemlich überall. Wenn sich nun aber der Herausgeber der Topographie in benachbarten Orten und Gebieten manchmal engeren, manchmal weiteren Umkreises umschaut, wird er in der Regel mehrere Bilder von demselben Meister finden und in den meisten Fällen wird sich für das eine oder das andere dieser Bilder archivalisch oder auf Grund einer anderweitigen Überlieferung auch ein bestimmter Künstlername feststellen lassen. In Italien sind solche Untersuchungen nicht notwendig, weil sich die Künstler und die Schulen auf Grund der alten kunsttheoretischen Literatur, der Viten und der Guiden leicht feststellen lassen, bei uns sind jedoch die Kunstwerke selbst des 17. und 18. Jahrh. zumeist traditionslos und diese Tradition für bestimmte lokale Gebiete nach Möglichkeit zu ersetzen, betrachte ich als eine der wichtigsten Aufgaben der Kunsttopographien. Oder um ein anderes Beispiel zu nennen: Ein spätgotischer oder barocker Bau ist in den seltensten Fällen in einem bestimmten Gebiete stilistisch vereinzelt; welchen Vorteil es aber mit sich bringt, wenn die stilistisch verwandten Bauten eines Territoriums zusammengestellt werden, wobei sich in der Regel auch eine zeitliche Abgrenzung der Dauer einer bestimmten Stilrichtung ergeben dürfte, muss nicht erst hervorgehoben werden. Dasselbe gilt für die so interessanten und wichtigen spätgotischen Schnitzereien oder für die herrlichen süddeutschen Barockkircheneinrichtungen, die zu dem schönsten gehören, was die menschliche Phantasie geschaffen hat. Der Mangel einer geläufigen historischen Gliederung ist gewiss nicht zu allerletzt daran Schuld, dass nicht nur das Publikum, sondern auch die Kunstgeschichte diesen Kunstschätzen so wenig Beachtung bisher gewidmet hat und es ist kein Zweifel, dass auch in dieser Richtung die Kunsttopographien eine neue Grundlage zur Erforschung der heimatlichen Kunst schaffen könnten und schaffen sollten. Ein kritiklos zusammengetragenes Material kann freilich eine solche Grundlage nicht bilden.

Man könnte da nun fragen, ob eine solche Ausgestaltung der Kunsttopographien, die dem Inventar eine kunstgeschichtliche Erforschung der inventarisirten Denkmäler zu Grunde legt, nicht die Beendigung der ganzen Inventarisirungsarbeit in eine unabsehbare Zukunft verschieben würde. Gewiss würde sie mehr Arbeit und Zeit beanspruchen, als die jetzt geläufige Praxis. Doch das Plus wäre nicht so bedeutend, dass es nicht die Vorteile lohnen würde und würde sich überdies bei einer entsprechenden Arbeitsteilung bedeutend einschränken lassen. Und überdies — dürfte es heute jemand überhaupt nur wagen, dafür zu sprechen, dass man bei einer Urkundenpublikation von einer kritischen Bearbeitung des Materials absieht und zu der alten Übung zurückkehrt, weil sie ein viel schnelleres Fortschreiten der Publikation möglich macht? Gibt es nicht in der Wissenschaft Forderungen, die einfach nicht übergangen werden können, mögen sie noch so viel Zeit und Mühe kosten? Das was wir beanspruchen, muss früher oder später durchgeführt werden und es wäre nichts natürlicher

und zweckmässiger, als dass es gleich im Anschlusse an die Inventarisirungsarbeiten geschieht. Ich muss ja wohl nicht erst betonen, dass es sich nicht darum handelt, alle kunstgeschichtlichen Fragen zu beantworten, zu welchen die inventarisirten Kunstdenkmäler Veranlassung bieten könnten, es genügt vollkommen, wenn die zeitliche und stilistische Provenienz der die Monumente berührenden Probleme richtig, d. h. auf Grund methodischer Verwertung des gesamten Materiales gestellt werden. Wenn dies durchgeführt wird, so werden die Kunsttopographien, wie man es sich erhoffte, wirklich von fundamentaler Bedeutung für die Erforschung der deutschen Kunst werden. Und eine grosse Schar von Forschern wird überdies überall für das arbeiten, was wir alle anstreben, nämlich die Ausgestaltung der Kunstgeschichte zu einer exakten historischen Wissenschaft.

Die Durchführung dieses Prinzipes würde allerdings auch eine Änderung in der Anlage der Kunsttopographien bedingen. Es ist an und für sich jetzt schon die alphabetische Anordnung ein Misstand insoferne, als zusammengehörende Kunstwerke getrennt werden und selbst da, wo ihre Zusammengehörigkeit betont wird, die ganzen Bände durchgelesen werden müssen, wenn man sich darüber informiren will, eine Zumutung, welche wohl so gross ist, dass sie die Benützung der Topographien in dieser Hinsicht fast illusorisch macht. Die alphabetische Anordnung aufzugeben wird sich wohl aus vielen Gründen, die nicht eigens aufgezählt werden müssen, kaum empfehlen, doch kann der Mangel leicht behoben werden, wenn chronologische Übersichten und stilgeschichtliche Einleitungen den alphabetischen Verzeichnissen vorangeschickt werden, aus welchen sich der Benützer leicht unterrichten könnte, was er in dem Bande suchen und finden kann. Ausführliche, nach verschiedenen Gesichtspunkten zusammengestellte Register könnten diese Einleitungen noch ergänzen.

Wien. Max Dvořák.

Kunstgeschichtliche Anzeigen.

Beiblatt der „Mittheilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung"

Redigirt von **Franz Wickhoff.**

Jahrgang 1906. **Nr. 3.**

Jean Paul Richter and A. Cameron Taylor, The golden age of classic christian Art. London, Denkworth and Co., 1904. 4⁰. 428 S. und 52 Tafeln.

Unter diesem etwas sonderbaren Titel verbirgt sich eine Publikation der Mosaiken von S. Maria Maggiore in Rom, die jedenfalls zu dem Wichtigsten und Interessantesten gehört, was auf dem Gebiete der altchristlichen Kunst in den letzten Jahren erschienen ist.

Sie ist von drei Gesichtspunkten aus zu betrachten, erstens von der Art aus, wie die Publikation gemacht ist, zweitens von Seite der sachlichen Erklärung der Mosaiken, drittens von Seite der Datirung.

Herr Richter und seine gelehrte Mitarbeiterin machen in der Einleitung mit Recht darauf aufmerksam, dass diese Mosaiken auf ihrem dunklen Standorte bisher noch nicht richtig geschätzt wurden, weil sie noch niemals richtig publiziert wurden, vor allem aber, weil ihre originellen Teile von den wiederholt vorgenommenen Restaurationen nicht scharf geschieden wurden, und weil bei diesen Restaurationen die verlorenen Teile oft willkürlicher rekonstruirt wurden, als dass sie wirklich wieder hergestellt worden wären. Was vom allergrössten Werte ist, ist die Bemühung der Autoren, die unversehrten alten Stücke herauszufinden und zu reproduziren. Sie haben die Mosaiken von Hängekästen, die von der Decke herabhingen, untersucht, photographirt, gepaust und nachgezeichnet. Obschon wir das Vertrauen haben, dass alle diese Reproduktionen mit der grössten Sorgfalt ausgeführt sind, möchten wir doch bei jeder Tafel im einzelnen unterrichtet sein, was direkt photographisch aufgenommen ist oder was erst von dem Aquarellmaler mit dem Kennzeichen des Alten versehen ist. Eine solche exakte Mitteilung für den Leser und Beschauer fehlt und wird schwer vermisst. Denn an dieser wissenschaftlichen Korrektheit, an der ich, wie gesagt, nicht zweifle, über deren Gestaltung man

aber doch genauer unterrichtet sein möchte, hängt die wichtigste kunsthistorische neue Offenbarung, auf die die beiden Autoren sonderbarerweise mit keinem Worte eingehen. Die farbig reproduzirten Stücke der alten Mosaiken zeigen nämlich, dass die Mitteltöne und zuweilen auch die Schatten im Fleisch in graulich, blaulich und grünlichen Tönen ausgeführt sind, d. h. dass die Mitteltöne der warmen Fleischpartien schon im Altertume (es kommt dabei gar nicht darauf an, ob die Mosaiken ein paar Jahrhunderte älter oder jünger sind) mit kühlen Tönen ausgeführt wurden, ein Prinzip, das im Mittelalter ganz verloren ging, selbst noch in den glänzendsten Zeiten des 15. Jahrhunderts und dem Beginne des 16. Jahrhunderts unbekannt war und erst von Tizian wieder entdeckt wurde. Erst durch die Wiedergewinnung dieses Prinzips ist die moderne Malerei möglich geworden. Bisher konnte man nicht mit Sicherheit behaupten, dass es im Altertume bekannt war, sondern das nur vermuten. Vermuten lassen es nur einige pompejanische Fresken im Museum von Neapel, aber da diese stark mit Firniss, der den Farbton ändert, überstrichen sind, blieb es bisher immer bei Vermutungen. Und was das merkwürdigste ist, Tizian hatte diese zu seiner Zeit wieder neue Manier bei dem Mosaizisten wieder gefunden, bei dem er seine Jugend zugebracht hatte, weil sich diese Benützung der kalten Töne noch bei den älteren Mosaiken der Kirche S. Marco fortgerettet hatte.

Haben uns für diese kunsthistorischen Beobachtungen die Autoren in Stich gelassen, so sind sie mit anderen, die sie als feste Behauptungen aufführen, nicht immer glücklich gewesen. Der Zweck ihrer Darlegungen ist, diese Mosaiken ins zweite Jahrhundert zurückzuverlegen. Sie geben Abbildungen von einigen Details der Triumphalbogen und anderer kaiserlicher Monumente, jedoch niemand wird überzeugt werden, dass die Mosaiken von S. Maria Maggiore mit diesen angeblichen Vorbildern etwas anderes gemein haben, als die Art der römischen Kunst, die ebenso in den Monumenten des fünften Jahrhunderts, als in denen des zweiten herrscht. Eine auch nur einigermassen schlagende Analogie ist nirgends vorhanden. Die Behauptung, dass die Mosaiken von S. Maria Maggiore keine historische Reihe bildeten, ist nirgends erwiesen und bei dem Fehlen grosser Stücke nirgends erweisbar. Dass sie ihre didaktische Tendenz in die Zeit Justins des Märtyrers und nicht in spätere Zeiten weise, ist völlig aus der Luft gegriffen, denn die Vorstellung, dass Abraham, Moses, Josua Typen Christi seien, ist seit jener Zeit niemals wieder verloren gegangen und dauert das ganze Mittelalter durch, so dass daraus gar keine chronologischen Anhaltspunkte zu schöpfen sind. Ebenso in der Luft hängend ist die Behauptung, dass die einzelnen Zyklen, die unsere Autoren annehmen, für die Dekoration privater Gebäude erfunden wären, im zweiten nämlich oder dritten Jahrhundert, und dass sie erst im fünften Jahrhundert zur Dekoration von S. Maria Maggiore kopirt wurden und mit Sixtinischer Weihinschrift versehen worden. Es genügt nicht, eine Reihe solcher subtil ersonnener Gründe aneinander zu reihen, um diese Zyklen ins zweite oder dritte Jahrhundert zu setzen; und selbst angenommen es wäre so, so fiele doch ihre Ausführung, wie sie jetzt vorliegt, ins fünfte Jahrhundert. Denn darauf kommt es für die Kunstgeschichte an, wann der so überaus merkwürdige Stil der Farbengebung sich nachweisen lässt, der diesen Mosaiken

die allerhöchste Bedeutung für die malerischen Errungenschaften der antiken Kunst verleiht. Erst von da an wird es möglich sein, vorsichtig zurückzugehen, um es vielleicht zu erkunden, wann dieses überaus wichtige Verwendungsgesetz der warmen und der kalten Farben entdeckt wurde und vorwärts, um zu sehen, wie lange es sich in das Mittelalter hinein erhalten hat. Trotz der problematischen Erklärung und problematischen chronologischen Ansetzung bleibt sich der Wert dieser Publikation gleich. Sie ist, da sie uns das wichtige kunsthistorische Material zum erstenmale getreu reproduzirt und deutlicher sichtbar, als es bei Betrachtung der Originale an Ort und Stelle möglich ist, von allererster Bedeutung für die Geschichte der Kunst.

Wien. Franz Wickhoff.

A. Kleinclauss, Claus Sluter et la Sculpture Bourguignonne au XVe. siècle. Paris; Librairie de l'art ancien et moderne 1905 (Collection des Maîtres de l'Art). 8°. 180 S.

Das Buch von Kleinclauss gibt nicht viel neue Aufschlüsse über die burgundische Skulptur, aber der Verfasser hat das Verdienst, die zahllosen seit 60 Jahren publizirten Archivalien zusammengefasst zu haben. Das ist mit ebensoviel Sorgfalt als Deutlichkeit geschehen. Nach einer kurzen Einleitung, die den burgundischen Hof am Ende des 14. Jahrhunderts schildert, zeigt er uns Jean de Marville, den ersten der Bildhauer, die an der Karthause von Dijon tätig waren, bei der Arbeit; aber Marville geht 1389, ohne eines der von Philipp dem Kühnen bestellten Werke vollendet zu haben, an seine Stelle tritt Sluter, der Bildhauer, der uns die Portalstatuen und den Mosesbrunnen geschenkt hat. Man kann das Fortschreiten der Arbeit von Jahr zu Jahr verfolgen: 1391 werden der Johannes der Täufer und die hl. Katharina aufgestellt, die zum Geleit der Stifterfiguren ausersehen waren; 1393 ist die Statue der Herzogin Margareta von Flandern an Ort und Stelle und man darf annehmen — es ist hier eine Lücke in der Reihe der Dokumente —, dass der Herzog und die Madonna bald darauf gearbeitet wurden (1396—1397). Dann wurde der Brunnen in Auftrag gegeben und seine Bekrönung mit Christus, Maria, Johannes und Magdalena 1399 aufgestellt; 1402 werden der Moses, der David und Jeremias in die Karthause geschafft und die letzten Propheten, Daniel, Zacharias und Jesaias, waren fertig, als Sluter 1406 starb. Das alles ist sehr klar auseinandergesetzt, und wenn auch die Versicherung, dass die Reste der Christusfigur im Dijoner Museum zum Brunnen gehören, wenn es auch ganz allgemein angenommen wird, hätte bewiesen werden müssen, so ist doch an der Argumentation des Verf. zu Gunsten der Zuschreibung von Madonna und Donator an Sluter nichts auszusetzen. Nur das Kapitel über die Organisation der Arbeit im Atelier des Meisters bringt einiges Neue. Kleinclauss zeigt weiter, wie Claus de Werve das Grabmal des Herzogs ausführt, sowie es schon Marville projektirt hatte und Sluter es nicht mehr ausführen konnte, dann werden wir Zeugen der allmählichen Auflösung des Ateliers, aus dem diese Meisterwerke hervorgegangen waren:

Philipp der Gute, mehr Vlame als Burgunder, selten in Dijon, zeigt immer nur für Augenblicke Interesse für das Unternehmen eines Grabmals für seinen Vater Johann Ohnefurcht, das zuerst dem Aragonier la Huerta (1443—1455), dann Le Moiturier anvertraut und erst 1470 vollendet wird. Fortwährend klagen die Bildhauer über Mangel; sie fordern von den Bürgern und Städten Arbeit, da der Herzog sie ihnen nicht mehr verschafft; Claus de Werve fertigt 1430 einen Altarstein für die Kirche von Bessey, andere die Grabmäler des Tonnere (1454) und des Philipp Pot (1494), oder sie suchen auch in der Ferne Arbeit und verbreiten Tradition und Stil ihres in Burgund jetzt unnötig gewordenen Ateliers in Frankreich. Dieser ganze historische Teil des Buches ist ausgezeichnet und gibt wohl Abschliessendes, bis — was immer möglich ist — ein neues Dokument gefunden wird.

Der kritische Teil dagegen erregt einige Bedenken; wenn auch die notwendigen Beobachtungen meist in ihm zu finden sind, so hätten doch gewisse Ideen vollständiger ausgeführt werden können; sie betreffen teils das Technische unserer Monumente, teils ihren geistigen Gehalt.

Was die Technik betrifft, so hat man seit langem bemerkt, dass die burgundische Plastik als charakteristische Eigenheit eine ausserordentliche Fülle und komplizirte Schwere der Gewandfalten hat. Das ist gewiss richtig, aber es wäre durchaus ungerechtfertigt, Sluter die Erfindung dieses Stiles zuzuschreiben. Zweifellos zeigt der Faltenwurf in der französischen Skulptur gegen Mitte des 14. Jahrhunderts eine Neigung zur Dürftigkeit; der grossartige Mantel der Madonnen des 13. Jahrhunderts ist eine Art schmales Schultertuch geworden, das die Gewandung überschneidet, und dessen kleine, gedrückte Falten seitwärts in harten Schnörkellinien herabfallen. Aber schon vor Ende des Jahrhunderts kann man eine Veränderung wahrnehmen; überall strebt diese dünne, trockene Fältelung voller zu werden, und wir haben z. B. von der Abtei Bec in der Normandie aus der Zeit von 1390—1410 [1]) eine ganze Reihe von Apostelstatuen mit grossen Mänteln, deren volle Falten die Reife dieser Bewegung ankündigen. Sicherlich haben sie mit Sluter und Burgund nichts zu tun, und doch ist die Analogie zwischen ihnen und dem Johannes des Karthauseportals in die Augen springend, nur sind die Falten der Dijoner Statue etwas tiefer und gehäufter. Sluter knüpft mit seiner Faltengebung eng an die Kunst seiner Zeitgenossen an und es wäre wohl gut gewesen, wenn Kleinclauss das beachtet hätte; er hätte auch auf den deutlichen Abstand aufmerksam machen können, den man zwischen dem Faltenwurf bei gewissen frühen Statuen, wie dem Johannes, und dem bei Statuen vom Ende der Laufbahn unseres Meisters, beim Zacharias z. B., wahrnimmt; dort Bewegtheit und das Fehlen fester Linien, wie fast immer im 14. Jahrhundert, hier Ruhe und eine wunderbare Breite, aber immer — mehr als man annimmt — innerhalb des traditionellen Schemas. Auch die Statuen, die sich mehr von diesem zu entfernen scheinen, das Stifterpaar mit den langen, geraden Mantelfalten, stehen keineswegs allein in der zeitgenössischen Kunst und man würde den Ursprung dieser Faltengebung im Gewand-

[1]) Vitry et Brière. Documents de sculpture française du moyen-âge. Paris 1904, in fol. p. 105.

arrangement gewisser liegender Figuren finden können, auch auf einer weniger entwickelten Stufe, in Statuen wie des Johann von Bourbon der Célestins in Paris. Diese Verwandtschaft von Sluters Draperie mit der der zeitgenössischen französischen Skulptur scheint mir ganz evident zu sein und sie ist wichtig, da man diese bewegte Gewandbehandlung gewöhnlich für eine der originellsten Neuerungen hält; aber sie ist nur auf Grundlage der gewöhnlichen Formeln glänzend entwickelt worden und in den Augen der Nachwelt hat Sluters Genie sie sozusagen zu seinen und seiner Nachfolger Gunsten in Anspruch genommen.

Ebenso ist Sluters Realismus gewiss kein einzig dastehendes Faktum am Ende des 14. Jahrhunderts und für die Porträtkunst hat Kleinclauss das sehr wohl gesehen: ohne auf Beauneveu zurückzugehen, dessen spärlich erhaltene, authentische Porträts in ihrer Kälte und Leblosigkeit uns schwer seinen Ruf bei seinen Zeitgenossen begreifen lassen, weisen Statuen wie die Karls V. vom Kloster der Célestins 20 Jahre vor der Philipps des Kühnen dieselbe Tradition realistischer Kunst auf, und keines der beiden Denkmäler gibt dem andern etwas nach in der Macht der Darstellung lebensvoller Natur; Sluter hat hier seinen Vorgänger vielleicht erreicht, aber übertroffen hat er ihn nicht, keinesfalls hat er die Porträtdarstellung erneuert, noch weniger sie erfunden. Was den Realismus der andern Werke Sluters betrifft, so hat man sie offenbar mit Unrecht bisher als ein festgeschlossenes Ganzes betrachtet: wie in der Manier der Faltengebung, kann man auch in der Auffassung Unterschiede konstatiren. Ich für meinen Teil sehe nicht, was die Heiligen des Portals, die ersten Statuen, die uns vom oeuvre des Meisters bekannt sind, spezifisch Realistisches haben sollen; der Johannes hat nicht mehr Ausdruck als bestimmte Apostel oder Gelehrte von Bec, es ist ebensowenig wahre Natur, gesehen von einem scharfen Auge und wiedergegeben von einer durchaus zuverlässigen Hand, und wenn das Schema ein etwas abweichendes ist, der Grad der Konvention ist derselbe; es ist genau der gleiche, dem man bei so vielen Heiligen vom Ende der Regierungszeit Karls V., beim Johannes vom Nordturm in Amiens z. B., begegnet. Hier bleibt Sluters Kunst noch in der Tradition der Kunst seiner Zeit befangen, geht nicht einmal über den Durchschnitt derselben hinaus. Dagegen ändert sich alles in den Werken seines Alters, in den Statuen des Brunnens, und die Propheten entfernen sich wirklich von allem, was wir an kirchlicher Kunst der Vorzeit kennen; bei ihnen kann man in Wahrheit von Realismus sprechen, denn an die Stelle von Werkstattformeln, die mehr oder weniger geschickt variirt werden, tritt der individuelle Typus, das Porträt, in die bis dahin vielmehr konventionelle Welt der Heiligen ein. Kleinclauss hat mit Recht darauf hingewiesen, dass Sluter die Modelle zu den Propheten aus dem seiner Werkstatt benachbarten Judenviertel von Dijon genommen hat; nach dem Vorgang von Male [1]) wird geschildert, wie er sie mit dem seltsamen exotischen Flitterkram der Mysterienspieler bekleidet, aber es scheint, dass er die Bedeutung dieser Neuerung nicht recht erkannt hat; diese Individualisirung der allgemeinen Heiligentypen, zu der Sluter erst in den letzten Jahren seines

[1]) E. Male, Le Renouvellement de l'art par les Mystères (Gazette des Beaux-Arts 1904, t. 1).

Lebens gelangte — weniger seine Porträts —, ist das Meisterstück seines Genies und macht ihn zu einem der Schöpfer des Realismus.

Doch man lasse sich nicht irreführen: dieser Realismus, obwohl man es behauptet hat, wurde von sehr wenigen seiner Nachfolger angewendet. Claus de Werve beweist gewiss eine persönlich ausserordentlich intensive Beobachtung in den weinenden Gestalten vom Grabe Philipps des Kühnen, und dieses im ganzen recht leicht zu variirende Thema verliert unter den Händen der zahlreichen Nachahmer nicht so viel von seiner ersten Lebendigkeit. Aber wie viel individuelle Heiligenstatuen kann man nach Sluter aufzählen? Die vom Meister ausgehende Schule macht sich Schablonen zurecht, wie den Johannes vom Altar in Rouvres; und wenn auch ihre malerische Volkstümlichkeit oft den Anschein erweckt, so würde man sich doch gründlich täuschen, wenn man in ihnen, wie in den Madonnen, die sich zierlich in ihre gewaltigen Gewandmassen hüllen, die Spur eines wirklichen Realismus, d. h. einer wenn auch noch so wenig persönlichen Beobachtung sehen wollte. Es ist in der Tat viel von den realistischen Einflüssen gesprochen worden, die im 15. Jahrhundert von der burgundischen Kunst auf die französische Plastik ausgeübt sein sollen. Ich will nicht davon sprechen, dass man die burgundischen Einflüsse übertrieben und der Tätigkeit von Sluters Nachfolgern viele Denkmäler in ganz Frankreich zugeschrieben hat, die uns die Weiterentwicklung jener neuen Kunst darstellen, deren Verbreitung wir in der Zeit Karls V. verfolgen können und deren genialster Vertreter Sluter lediglich ist; aber das darf man sich nicht verhehlen: was man als Realismus der Künstler des 15. Jahrhunderts bezeichnet hat, dürfte im allgemeinen nur eine Änderung der Formeln sein. Auf die aristokratischen Konventionen des 13. Jahrhunderts, die im 14. Jahrhundert erstarrt sind, folgen volksmässigere, die aber genau so Konventionen sind. Bei der Mehrzahl der Heiligenstatuen des 15. Jahrhunderts bemerkt man nicht mehr direkte Beobachtung und damit wahren Realismus, als in der Masse jener übertreibenden und karrikirenden brabanter und flämischen Altarschreine, die zahllose Arbeiter nach den von wirklichen Meistern geschaffenen Modellen wiederholten. Erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts, als das »burgundische« Schema sich ausgelebt hatte, kamen neue Meister, die die Natur auf ihre Weise betrachteten und in dem Jubel über ihre Entdeckung eine neue Interpretation von ihr gaben. An dieser Renaissance hat auch Burgund teilgenommen und Arbeiten wie die Madonna von Autun, gehören zu den Meisterwerken dieser »art gothique détendu«, wie Courajod zu sagen pflegte, deren letzten Schimmer sie wiederspiegeln. Ja, vielleicht ist die französische Plastik niemals so realistisch, d. h. so frei von allen Formeln gewesen, wie in dieser Zeit, niemals so mannigfaltig in den tausend Arten genialer und feiner Naturbeobachtung, — aber das führt uns weit ab von Sluter ins Bereich von Michel Colombe [1]).

Noch viele andere Punkte im Buch von Kleinclauss geben zu Betrachtungen Anlass; so könnte man sich mit ihm noch einmal über »die flämische Frage« am Ende des 14. Jahrhunderts auseinandersetzen, die kürzlich von Fierens-Gewaert in seiner „Renaissance Septentrionale« [2]) auf

[1]) P. Vitry, Michel Colombe et la sculpture française de son temps. Paris 1901, in 8°.

[2]) Brüssel 1905, in f°.

das Gebiet des Teppichs eingeschränkt wurde; doch kann man dies schwierige Problem nicht in einem kurzen Artikel erörtern. Es bleibt mir übrig zu wiederholen, dass ich alles Gute von diesem Buche denke, und den Wunsch auszusprechen, dass die Sammlung der »Maîtres de l'Art«, in der es erschienen ist, uns andere, ebenso gewissenhafte Studien über die grossen Bildhauer des Mittelalters und der Renaissance schenken möge.

Paris. Raymond Koechlin.

Heinrich Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers. München 1905. Gross 8⁰. VI und 316 S.

Die künstlerische Eigenart der Werke Dürers, die Ausdrucksweise, das Verhältnis zu den einzelnen Techniken, die wechselnde Auffassung der einzelnen Vorwürfe, die wechselnde Stimmung der Jahre, der Stil und die Entwicklung des Stiles und nicht die Lebensschicksale des Künstlers sind der Gegenstand der Monographie, wie der Titel schon andeutet. Der äussere Umfang von wenig mehr als 300 Seiten ist nicht halb so gross, wie Thausings Biographie. Die Darstellungsweise freilich viel konziser.

An einzelnen wertvollen Studien, die im gleichen Sinne vorgingen, fehlt es wenigstens seit den letzten Jahren nicht. Der Versuch, die Schöpfungen des ganzen Lebens und aller Gebiete, so wie hier, unter einheitlichen Gesichtspunkten darzustellen, ist noch nicht gemacht und gleich in bedeutender Weise gelöst worden.

In den bisherigen Monographien Dürers, wie überhaupt in fast allen der vorhergegangenen Generation von Kunstschriftstellern, nehmen die Beziehungen des Menschen zu anderen Menschen, die Schilderung von Stadt und Land, Politik, Religion und Bildung und etwa noch die Erörterung der Echtheitsfragen den breitesten Raum ein. Auch bei Holbein waren nach Woltmann fast alle künstlerischen Fragen noch zu lösen. Selten wurde die Frage aufgeworfen, was nun eigentlich der Unterschied zwischen den epochemachenden Werken des Meisters und denen seiner Vorgänger ist und was das Neue für die damalige Zeit bedeutet haben mochte oder gar welche Schicksale und innere Kämpfe ein solcher »Schritt nach vorwärts« vorausgesetzt haben muss. Das Gebiet, das Wölfflin betritt, war, wie heute noch bei Laien, damals bei den Fachgenossen verpönt als ein Tummelplatz subjektiver Erörterungen, ein Feld, wo die Wissenschaft ihr Recht verloren habe. Wenn ich nicht irre, war es gerade Thausing, der zu betonen pflegte: »Wir sind Handwerker«, womit er meinte, man müsse sich als Handlanger bescheiden. Wölfflin versucht nicht, es der älteren Generation auf ihrem eigenen Felde gleich zu tun und sich damit das Ansehen wissenschaftlicher Arbeit zu verdienen, im Gegenteil, er verzichtet fast ganz auf die Erörterung der Fragen, denen sonst die heissesten Bemühungen der Biographen galten, und hat ausserdem den Mut, sich nicht einmal bei denen lange aufzuhalten, deren Lösung ihm neues Material für seine Zwecke gebracht hätte. Die Frage der Chronologie der Dürer'schen Landschaftsstudien, der Echtheit und Entstehungszeit so manches anderen nicht ganz unwichtigen Werkes ist offen gelassen. Die neuere überreiche

Dürerliteratur scheint im ganzen und grossen durchgearbeitet zu sein, aber ein Nachschlagebuch über »obschwebende« Dürerfragen ist das Werk nun einmal nicht geworden. Es fehlt selbst ein Verzeichnis der im Buche besprochenen Werke. Neues im Sinne von Feststellung solcher Tatsachen, die auch im engeren Fachkreise unbekannt waren oder doch nicht gedruckt sind, bietet das Buch fast nichts.

Indessen kann auch die blosse Zusammenstellung dessen, was als Resultat bisheriger Forschungen betrachtet werden darf, eine wissenschaftliche Tat bedeuten. Meiner Ansicht nach ist sogar die Fähigkeit, das allgemein Interessante der eigenen Wissenschaft allgemein verständlich darzustellen, der wichtigste Prüfstein wissenschaftlicher Begabung. Doch das Buch bietet weder bloss dies, noch etwa gar die subjektiven Ergüsse über längst bekannte Themata in der Art von Muthers neuesten Leistungen, sondern ein neues Gesamtbild auf neuen Grundlagen.

Die systematische Befragung der Stileigentümlichkeiten bietet Aufschlüsse, die im Grunde weit zuverlässiger sind, als die literarischen Urkunden. Für einen weiteren Leserkreis muss das Bild, das Wölfflin entwirft, geradezu verblüffend wirken. Heute stellt man sich Dürer wirklich noch, wie W. anführt, gerne vor, »wie er zu Nürnberg gesessen habe, geruhsam vor sich hinarbeitend nach der Väter Weise mit recht innigem Behagen an der heimatlichen Erde und überzeugt, dass die Kunst nur herzlich und wahr sein müsse, die äussere Schönheit aber gleichgiltig sei,« als den deutschesten unter den Künstlern, trotz der beiden italienischen Reisen, als eine Art Übernürnberger, diesen Sohn eines Zugewanderten aus Ungarn.

Es steht dieser recht phantastischen Anschauung entgegen, dass wir an Zeichnungen, Holzschnitten, Stichen und Gemälden über tausend zweifellos echte, dazu meist datirte oder doch datirbare Zeugnisse besitzen, ausserdem intime Briefe, ein Tagebuch und theoretische Schriften.

Bei unbefangener Prüfung eines solchen Stoffes musste ein etwas anderes Bild herauskommen, ein Bild, das psychologisch möglich und etwas wahrscheinlicher ist. Die Durcharbeitung nach einheitlichen und grossen Gesichtspunkten bietet nun aber doch auch dem Fachmann überall Form statt blossen Stoffes. Es ist freilich weniger ein Gelehrter, der aus dem Buche spricht, als ein Mensch von hoher Augenkultur. Wölfflin hat auch gelegentlich selbst den Versuch gemacht und es bei anderen beobachtet, »wie es tut«, wenn man auf ebener Fläche versucht, den Eindruck von Raum, Form und Leben zu erzeugen. Stil und Technik nehmen das Hauptinteresse des Verfassers in Anspruch. Es wird aber doch auch genügend darauf hingewiesen, dass die neue Form ganz neue Anschauungen, Empfindungen, Stimmungen voraussetzt. »Schon sieht man die Vorstellung einer höheren Menschenwürde da und dort auftauchen,« äussert der Verf. sich über die neu anbrechende Zeit, der Dürer seinen Stempel verliehen hat.

Sehr leicht ist das Buch nicht zu lesen, es nötigt schon zu sehr zum Nachschlagen und Nachprüfen Dürer'scher Werke. Es hat etwas knorriges, wie die Werke des Meisters selber; dafür scheint mir die Charakteristik tiefgründiger als bei den Meistern der Hochrenaissance in der »klassischen Kunst«, obwohl der Umfang die Gefahr, banal zu werden, eher steigern musste, als beseitigen. Auch verdient, was selbstverständlich sein sollte,

lobend hervorgehoben zu werden: man fühlt, dass aus einer Fülle von Beobachtungen eine kleine Anzahl herausgegriffen ist. An wenigen Beispielen wird erklärt, was an vielen gefunden ist. Kein einzelner »Fall von Beobachtung« hat zu langen Deduktionen und Irrtümern geführt. Was mit Unlust geschaffen ist, wird nicht emporgeschraubt und mit kühnen Vergleichen in ein noch schlimmeres Licht gesetzt.

Unsere Einwände richten sich — von einigen unbegreiflichen Versehen abgesehen — mehr gegen die Beurteilung und Abschätzung der Tatsachen, als gegen gelegentliche Verkennung von Tatsachen.

Ein anderer Mensch als bisher steigt hinter dieser Biographie hervor. Ein Mensch von krankhaft gesteigerter Empfänglichkeit, ein ringender Künstler, der überall nach Hilfe ausschaut, um das zu erreichen, was in dunklem Drange ihm vorschwebt, weder ein Normalmensch, noch ein Normaldeutscher, vielmehr eine Anomalie, wie alle ganz Grossen unter den Künstlern und unter den Nürnbergern. Von den bisher üblichen Behauptungen weicht der Verfasser am meisten ab in der Beurteilung der Kunst, die Dürer in seiner Kindheit in Oberdeutschland vorfand und in der Darstellung seines Verhältnisses zur italienischen Kunst.

Das Buch enthält erst auf 16 Seiten einen kurzen Lebensabriss, dann ein Kapitel »Grundlagen und Anfänge«. Es folgen weitere Kapitel über die Apokalypse, die grosse Passion, das Marienleben im ganzen in der Anordnung und Reihenfolge, wie es heute üblich ist. Für die allgemeine Beurteilung des Meisters von Seite des Autors sind ausser den Eingangskapiteln am wichtigsten der Abschnitt »Spätgotik und Renaissance. Die Arbeiten für Kaiser Max« und die Schlusskapitel »Allgemeines zur Stilbestimmung« und »Das Problem der Schönheit«.

Über die deutsche Kunst in Dürers Jugend wird hart geurteilt. »Die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts hat keinen grossen Charakter. Es fehlt die Empfindung für das Einfache und Starke. Die Naturanschauung leidet unter dem eigentümlich verzwickten Schönheitsideal und das Gefühl für das, was im Menschenleben wahr, tief und gross ist, kommt in einen verhängnisvollen Konflikt mit einer gewissen Vorstellung von Zierlichkeit und Feinheit, in der alle höhere Idealität aufgeht.« Wölfflin meint, genau genommen, die Zeit von 1460 bis 1495, denn die plastischen Figuren wenigstens am Altare von 1466 in der Jakobskirche von Rothenburg zeigen den Manierismus, der verurteilt wird, noch nicht und wenn er beinahe schüchtern die Beobachtung auszusprechen wagt, dass seit den neunziger Jahren wieder ein allgemeines Emporgehen zu verspüren sei, so ist das zweifellos richtig. Wölfflin sieht — wie übrigens Dürer in seinen Knabenjahren selber — in Schongauer das bedeutendste Talent jener Epoche und weist an dessen Arbeiten hauptsächlich die Kümmerlichkeit des Zeitstiles nach. Man denke — an Schongauer, den selbst der junge Michelangelo kopirt hat und der zu jenen gehört, die auch in den Jahrhunderten geschätzt waren, in denen sie kaum verstanden wurden. André Walz hat die Literatur über die Kunstschätze des Schongauer Museums in Kolmar zusammengestellt, über 300 Nummern, fast alles über Schongauer und — das letzte Jahrzehnt ausgenommen — fast nichts über Grünewald. Es ist gut, dass Wölfflin einmal jene Dinge gesagt hat. Die Zuckerbrödchen hübscher Mädchenköpfe können doch nicht ganz entschädigen für die eckigen Gestalten, die Spinnenfinger,

die Haltlosigkeit des leidenden Erlösers und die ganze traurige und unflätige Atmosphäre der Passionsdarstellungen. Eine Speise für Knaben, nicht für Männer.

Schongauer ist indessen nicht das grösste Talent jener Zeit. Dürer hat in einem Künstler, dessen Wirksamkeit genau mit der Schongauers zusammenfällt, einen Vorläufer, den er wohl nicht gekannt hat, der aber gleich ihm und fast noch mehr empfunden hat, was im Leben tief und gross ist: Michel Pacher. Die Tatsache, dass dieser Mann in jener Epoche auch nur existirt hat, lässt die deutsche Kunst in einem anderen Lichte erscheinen. Auch das 15. Jahrhundert, nicht nur das 19., erscheint besser, wenn man einmal statt nach dem Beliebtesten nach dem Bedeutendsten frägt. Freilich hängt Dürer nicht mit Pacher direkt zusammen, Dürers Stil ist in mancher Hinsicht nur eine mächtigere Ausgestaltung des Schongauerschen; aber dass es Stimmungsverwandte vor ihm gegeben hat, ist richtig: ausser dem grossen Tiroler und anderen Plastikern, Lukas Moser und vielleicht auch Konrad Witz.

Den italienischen Einfluss schätzt Wölfflin weit grösser ein, als es in allen bisherigen zusammenfassenden Biographien geschehen ist und bedauert ihn. „Wenn irgend einer sehnsüchtig über die Grenzen des Landes hinaus sah nach einer fremden grossen Schönheit, so ist es Dürer gewesen. Durch ihn ist grosse Unsicherheit in die deutsche Kunst gekommen“ u. s. w.

Der Einfluss der Jahre 1494/95 wird als entscheidend, als kaum minder bedeutungsvoll der Einfluss der zweiten Reise angenommen und ferner darauf hingewiesen, wie nach der niederländischen Reise noch einmal italienische Erinnerungen besonders lebhaft aufleuchten. Die erste Reise an und für sich wäre auch bei schlechtem Willen kaum mehr zu leugnen gewesen. Die Hauptsache aber ist doch, dass die italienische Kunst als eine ständig fortwirkende Macht anerkannt wird, die gefährlich, zum Teil bloss fördernd, Dürer nötigte, sich beständig mit ihr auseinander zu setzen, eine Macht, mit der ein Ausgleich erst nach grossem Verlust von Zeit und Kraft stattgefunden habe. Der Verf. versäumt nicht anzuführen, dass Dürer ein Altersgenosse Mabuses ist und dass er gelegentlich auf dessen Pfaden wandelte. Er weist darauf hin, wie nach Dürers eigenem Zeugnis das Nackte und die Perspektive die Vorzüge waren, die ihm vor allem bei den Italienern auffielen. Er fasst aber beides in weitem Sinne: „Die vollkommene Klarheit der räumlichen Verhältnisse war ihm (bei Mantegna) ebenso neu, wie die organisch einheitliche Darstellung des menschlichen Körpers.“ Zu den weiteren Vorzügen, die auf Dürer Eindruck gemacht haben, rechnet er auch die Ponderation: „Die Körper nicht nur anders proportionirt, sondern unter andern Linien gesehen . . . und in den Bewegungen ein anderer Rhythmus, Stehbein und Spielbein mit kontrastirenden Schiebungen der oberen Glieder und energischen Wendungen des Kopfes.“ „Das alles . . . getragen von einer Empfindung für das Grandiose . . .“ u. s. w. Es sind das Ansichten, gegen die, als Ganzes genommen, meines Erachtens nicht das mindeste einzuwenden ist. Ich selbst habe dieselben längst, unter anderem in einem Vortrage, der im Auszuge gedruckt vorliegt, vertreten (Sitzungsberichte der kunstgeschichtlichen Gesellschaft, 1900, VII). Nach meinen Beobachtungen auf dem Gebiete der oberdeutschen Kunst ist nur einzuwenden, dass die Belebung der menschlichen Gestalt und der

Komposition durch kontrapostische Bewegungen bei weitem das Wichtigste sein dürfte, es bedeutet, dass ohne die italienischen Lehrmeister keine menschliche Figur in Dürers Werken so stehen würde und sich so bewegen würde, wie sie es tut. Meines Erachtens gehören auch selbst die Apostel zu jener Gruppe von Schöpfungen, die unter den wiederauftauchenden venetianischen Erinnerungen entstanden sind. Es ist dies „deutscheste" Werk eine mächtigere Ausgestaltung jenes Motivs, das Dürer in den Flügeln des Altares von Bellini in der Frarikirche getroffen hat. Es scheint eine gewisse Abstraktionsfähigkeit, die nicht jedermanns Sache ist, und zugleich die Kenntnis des künstlerischen Handwerks nötig zu sein, um diese Tatsachen einzusehen. Selbst Zucker glaubt noch allen Ernstes, dass Dürer von Italien mehr nur angeregt, als derart beeinflusst sei. Bei kunsthistorischen Hurrahpatrioten kann man noch ein Mehreres finden. Immer steht die Schlussfolgerung im Hintergrunde: Dieser Dürer macht mir einen gemütvollen Eindruck, ich bin ein Deutscher, der für alles gemütvolle empfänglich ist, folglich hat Dürer von den Italienern nichts gelernt. Ob man Einflüsse bedauern soll, die denen so verwandt sind, die Böcklin und Feuerbach, Schiller und Goethe willkommen waren, ist eine andere Frage. Die Italiener haben Dürer von jener kleinbürgerlichen Darstellung des Lebens losgerissen, die Wölfflin in solch energischer Weise verurteilt.

Bedenklicher könnte stimmen das, was wir hauptsächlich durch L. Justi wissen. Nicht nur die Technik in der Darstellung von Leben, Raum und Form, sondern was wir bei den Romanisten verurteilen, selbst das Schönheitsideal ist von Italien beeinflusst. Dürer hat bloss nicht die heimische Intimität wie andere aufgegeben. Mit Recht weist Wölfflin darauf hin, dass er in der letzten Epoche noch einmal intimer, realistischer, empfänglicher für die feinsten Unterschiede der Form wird.

Hat nun die Tatsache, dass Dürer sein Empfinden nicht preisgab und sich immer wieder fand, dazu geführt, zu verkennen, dass er den Aufbau von Figur und Figurenkomposition den Italienern entnommen, so führte die Bezeichnung Dürers als eines Renaissancekünstlers und die gelegentliche Herübernahme antikisirender Formen anderseits zu der Vorstellung, als ob Dürer bereits in ähnlichem Sinne wie Holbein die Formen der italienischen Architektur und Dekoration verwendet habe. Demgegenüber zeigt der Verf., wie fern ein Dürer diesem Stile im Grunde noch stand, wie sehr er noch in der Spätgotik befangen war. »In gewissem Sinne ist dieser spätgotische Stil der deutsche Stil überhaupt.« Auch bei diesem letzten Satze sei ein Fragezeichen angemerkt. Wir sehen, wie der italienische Einfluss in dieser Epoche erst die Hemmnisse, die der Kunst auf heimischem Boden gewachsen sind, zerstört, und dann die Kunst wieder fesselt, indem sie sie in fremde Regeln bannt. Überraschend war allerdings die neue Entdeckung, dass schon Dürer, weit mehr als man bisher gedacht hat, sich für jene Normen interessirt hat, die der deutschen Kunst verderblich wurden. Aber noch heute wird man sagen können, dass die Italiener auf Pacher und Dürer im wesentlichen befreiend, d. h. eigene, der Verewigung im Kunstwerk harrende Stimmungen auslösend, auf die späteren erst vernichtend wirkten. Der Moment der Befreiung ist einer der herrlichsten in der deutschen Kunst. Kann man

diesen knorrigen krausen Ausgeburten des deutschen Philisteriums, welche die Bahnbrecher abzustreiften sich bemühten, für den eigentlich deutschen Stil halten? Mit dem Eintritt der Germanen in die Kunstgeschichte, d. h. bei der Umgestaltung der altchristlichen Basilika durch die nordischen Völker, macht sich doch im Gegenteil sofort das Bedürfnis nach konstruktiver Gestaltung, klarer Gruppirung geltend. Der deutsche spätromanische Stil zeigt eine mindestens ebenso selbstständige Umbildung der überkommenen Elemente als der spätgotische und gibt eine andere Antwort.

Man sieht, das Buch führt überall zu jenen letzten Fragen, die von allgemeinem Interesse sind; sie haben wohl auch den Verfasser am meisten beschäftigt und zu dem Werke angeregt. Dass auf so viele Fragen zweiter und dritter Ordnung keine oder nur eine ausweichende Antwort erteilt wird, ist für den Fachmann nicht sehr erfreulich, doch meistens zu entschuldigen, da man bis zum jüngsten Tage wird warten können, bis eine endgültige Lösung überall möglich ist. In einigen Fällen ist aber die Vorsicht wirklich nicht die Mutter sämtlicher Tugenden gewesen. Man muss auch als Gelehrter hie und da seine Haut riskiren. Von den Veröffentlichungen der letzten Jahre hat die Publikation von Ludwig Justi, Konstruirte Figuren und Köpfe unter den Werken Dürers, gewiss das unerwartetste und überraschendste neue Material gebracht und zwar gerade für die Fragen, die Wölfflin interessiren. Man sollte meinen, diese Einblicke in Dürers Art zu schaffen hätten Wölfflins Ansichten mitbestimmt; wenn das nicht der Fall ist, bilden sie doch eine wichtige Stütze für eine Auffassung, die zum erstenmale einem weiteren Leserkreis geboten wird. Auf Seite 100 wird nun Justi zugestanden, dass er die Materie wohl endgültig aufgeklärt habe. Eigentlich handelt es sich um eine Entdeckung, nicht um eine blosse Aufklärung. Auf S. 301 wird von einer Dissertation auch das noch hervorgehoben, dass sie eine wesentlich ablehnende Kritik von Justis Konstruktionsnachweisen enthält. Was ist nun aber Wölfflins Meinung? Zum mindesten sehr zu beklagen ist ferner, dass Wölfflin sich nicht entschliessen konnte, über die Werke, die zwischen Wanderschaft und Apokalypse entstanden sind, sich soweit klar zu werden, dass er eine Antwort mit Ja oder Nein geben konnte. Er hat schliesslich den Eindruck von den Basler Arbeiten mitgenommen, dass die Zeichnungen zu Terenz für Dürer zu gering sind, von den Holzschnitten dagegen einiges ohne Dürers Mitwirkung kaum zu denken ist, wie der Rezensent einst bei der Rezension von Daniel Burckhardts Buch. Eine definitive Lösung der Frage für alle Sehenden scheint mir aber heute möglich. Es wäre dann deutlicher in die Erscheinung getreten, wie Dürer aus Schongauer herauswächst und durch den italienischen Einfluss zum Stil der Apokalypse gelangt. Die Anfänge eines Stiles geben in mancher Hinsicht die wichtigsten Aufschlüsse. Es hätte sich neues Material ergeben für die Erörterungen, die das Buch allgemein interessant machen.

Dies ändert natürlich nichts an der anderen Tatsache, dass ein Charakterbild gezeichnet ist, tiefer und mit den bekannten Tatsachen übereinstimmender, als alles frühere.

Prag. H. A. Schmid.

Weisbach, W., Der junge Dürer. Drei Studien. Leipzig, Hiersemann.

Über der Geschichte der Jugend A. Dürers waltete bisher kein günstiger Stern. Es ist bekannt, in welche schwere Irrtümer Thausings Scharfsinn sich verstrickte, so dass es langer Mühe bedurfte, die künstlich von ihm geschaffenen Hindernisse wieder aus dem Wege zu räumen. Mittlerweile wurde unablässig Tatsachenmaterial, echtes und zweifelhaftes, zusammengetragen und Fragen über Fragen aufgeworfen. Endlich trat auch wieder ein grosses Werk auf den Plan, das den Anspruch erhob, das ganze Material zu einem lebendigen Bau zu fügen. Wie immer man sich aber zu Wölfflins in der Form so verführerischen Werke stellen mag, niemand wird behaupten können, dass gerade die Jugendgeschichte eine endgültig klare Form gewonnen habe. Ist es doch dem Verf. nicht einmal gelungen, sein Bild so scharf zu fassen, dass sich in seinem Lichte die wichtigste der offenen Fragen, die nach der Urheberschaft der vielbesprochenen Basler Illustrationen, von selber sicher löste. Zwar meint Wölfflin, sie mit einer kleinen Handbewegung zur Seite schieben zu können: „An Interesse würde Dürer durch die Zuweisungen so wie so nicht gewinnen.“ Allein darin wird man ihm schwerlich folgen. Der Basler Zeichner ist eine nicht gleichgültige Erscheinung, sondern eine Persönlichkeit mit bestimmten und klar fassbaren Eigenschaften und die Beantwortung der Frage, ob Dürer mit ihm ein und dieselbe Person, ist unerlässlich.

Dazu kommt ein Zweites. Wie könnte man dem Wesen einer historischen Erscheinung gerecht werden, ohne die vorausgehenden und sie umgebenden geistigen Lebensbedingungen in klarer Vorstellung erfasst zu haben? Was Wölfflin in dem kurzen Kapitel: „Grundlagen und Anfänge“ dazu gibt, wird kaum viel Befriedigung gewähren können. Man hat doch schliesslich die Empfindung, als wenn ein „distinguished foreigner“ rasch die Sehenswürdigkeiten der Zeit durchstreift und sich von seinem Standpunkte aus einige Auffälligkeiten notirt. Für das Ziel, das sich Wölfflins Werk gesetzt hat, das Einmünden der deutschen Kunst mit Dürer in ein allgemeines europäisches Cinquecento darzustellen, mag am Ende auch nicht so viel auf diesen Punkt ankommen. Doch genügt schon diese eine Beobachtung, um Wölfflins Wort aus seiner Vorrede — er wolle „auch einen“ nicht „den“ Dürer bringen — nicht als banale Bescheidenheitsphrase ansehen, sondern als eine treffende Selbstbeurteilung des Buches festhalten zu dürfen.

Durchaus nicht als überflüssig musste also Weisbachs Buch über den jungen Dürer erscheinen, das Wölfflins Werke auf dem Fusse folgte. Diesem gegenüber sieht man sich hier in viel grössere Nähe zu dem Tatsachenkomplex gerückt, dem der Verfasser zumeist mit selbstständiger Kritik entgegentritt und den er sich manche Mühe gibt zu erweitern. Jedoch weder dringt die Kritik überall tief genug, um der Darstellung völlig gesicherte Fundamente zu schaffen, noch scheint ihm der Stoff genügend Interesse geboten zu haben, um aufgegriffene Gedankengänge bis zum Ende reifen zu lassen. Obgleich sich der Verf. die Form von drei lose aneinander gegliederten Studien gewählt hat, so scheint ihm

doch allzusehr das Ziel einer abschliessenden Darstellung vorgeschwebt zu haben. So würde man da und dort gerne darauf verzichten, mancherlei endlich Feststehendes von Neuem bewiesen zu erhalten um den Preis, dass an andern Punkten umso tiefer eingedrungen werde. Dem Vorwurf, dass nicht alle in Frage kommenden Werke auch nur genannt seien, sucht das Vorwort durch ausdrücklichen Verzicht auf Vollständigkeit zu begegnen. Nichtsdestoweniger muss dieser Vorwurf aufrecht erhalten bleiben; denn es ist kein stichhaltiger Grund für diesen Verzicht aufzufinden. Eine vollständige, kritisch gesichtete Zusammenstellung des nicht mehr recht zu übersehenden Materials ist heute ein entschiedenes Bedürfnis und es wäre ein besonderes Verdienst gewesen, die Übersicht auch durch geschickte Register möglichst zu heben.

Der Stoff ist in folgende drei Kapitel gegliedert: »Dürer und die deutsche Kunst des 15. Jahrhunderts,« »Der junge Dürer in seinen Beziehungen zum italienischen Quattrocento und zur Antike,« »Dürers Sturm- und Drangzeit.« Das interessanteste, weil am meisten Neues bietende Kapitel ist das erste, das zweite wohl das einwandfreieste. Ist es dem Verf. gelungen, zum ersten Thema auf unberührtes Material hinzulenken, so weiss er nach anderer Richtung doch auch wieder hauszuhalten. Die Nürnberger Malerei vor Dürer ist im Grunde im völligen Anschluss an die herrschende Meinung erzählt und demgemäss mit entsprechender Geringschätzung behandelt. Dieses harte, herbe, aber starke und innerlich immer wieder zur Grossartigkeit wenigstens hinstrebende Wesen der Nürnberger Kunst wird auch hier mit kühlen, fremden Worten abgetan, und doch bedurfte dieser Boden nur des Sonnenstrahls Mantegna, um ein Werk wie die »Apokalypse« Dürers ans Licht zu geben. Und so steht es auch im Einzelnen. So lange z. B. so ungleiche Werke wie der Hersbrucker und der Hofer Altar noch unter dem einen Namen Wohlgemut vereinigt werden, kann von einer Erkenntnis seiner Persönlichkeit überhaupt keine Rede sein und man täte klug, sich allgemeiner Urteile so lange zu enthalten, bis man Zeit und Lust findet, sich ernsthaft durch die Probleme durchzuschlagen. In diesem Abschnitte ist also ein Verdienst des Verf. nicht zu verzeichnen. Wohl aber darin, dass er zuerst die Anfänge der Nürnberger Buchillustration in diesem Zusammenhange einer Erörterung unterzog. In Muthers grossem Werke war der Abschnitt »Nürnberg« besonders missglückt. Wohl stand schon ihm ein grosser Teil des Materiales offen, doch in der Beurteilung geriet ihm fast alles schief. Weisbach hatte schon einmal mit einer verwandten Arbeit einen schönen Erfolg gehabt, als er durch exakte Zusammenstellung der Basler Buchillustration dem »Meister der Bergmann'schen Offizin« ein verdeutlichendes Relief verlieh. Diesmal ist er der Sache leider nicht mit derselben Energie zu Leibe gegangen und so muss er sich wohl mit dem Verdienst begnügen, das interessante Thema angeschlagen zu haben. Der Mangel einer bibliographischen Vollständigkeit, auf die der Verf. offen Verzicht leistet, kommt dabei nicht so sehr in Frage. Wohl liesse sich die Liste der Nürnberger Holzschnittwerke und Einzelblätter reichlich um die Hälfte vermehren, doch ist das Wichtigste zur Stelle. Aber wenn auch Muthers irreführende Bemerkungen da und dort richtig gestellt werden, so scheint mir doch auch Weisbach des Materials nicht Herr geworden zu sein. Fremdes

wird in Gruppen vereinigt, Zusammengehöriges getrennt, manches in seiner Bedeutung verkannt und zu tief gewertet.

Richtig beobachtet ist, dass schon in den Bildern zum »Passionale« von 1475 ein spezifisch Nürnberger Holzschnitt-Dialekt anklingt, der sich dann im Koberger'schen Heiligenleben von 1488 verstärkt ausspricht. Hier ist aber schon etwas Wesentliches übersehen. Rein Nürnbergischen Stil zeigen diese letzteren Blätter nicht, vielmehr Nürnbergisches eigentümlich vermischt mit fremdem Wesen. Weisbach hätte den Fingerzeig, den Kristeller gelegentlich gab, nicht ablehnen sollen. Dass freilich die Holzschnitte vom Zeichner des Ulmer »Terenz« selbst entworfen seien, wie dieser Forscher meint, ist wohl zu weit gegangen. Sicherlich aber ist der Hinweis auf Ulm richtig. Eine Reihe wesentlicher Elemente der Zeichenweise, die sich in Ulmer Drucken — nicht nur im »Terenz« von 1486 — bemerkbar machen, finden sich wieder im Nürnberger Passionale von 1488, aber eigentümlich verbunden mit einheimischem Wesen. Zweifellos ist sein Urheber, aus dem Kreise der Schwäbischen Kunst kommend, durch und durch Schongauer-Schüler, die eigentliche Stütze Schongauer'scher Richtung in Nürnberg geworden. Die Nürnberger Illustration der nächsten Jahre steht vielfach unter seinem Einflusse und in den Jugendzeichnungen Dürers tritt da und dort ein Zug zu Tage, der auf ihn zu deuten sein mag. Weisbach bringt eine kleine Gruppe von Holzschnittbüchern mit dem Passionale in Beziehung; darunter unrichtiges, wie Rupes »Rosenkranz« von 1491, dessen Illustrationen wenigstens teilweise von Wohlgemut herrühren. Wichtig vor allem sind die Holzschnitte zum »Bruder Claus« (1488) und zum »Horologium devotionis« (1489). In der Wertschätzung dieser Gruppe greift Weisbach in ganz auffälliger Weise daneben. Er weiss nur zu tadeln: »Die Figuren grob, unproportionirt, von seelischen Regungen kaum eine Spur .... Landschaften und Interieurs schematisch und ohne Verständnis ...« In Wahrheit ist das Passionale eines der erfindungsreichsten, frischesten Bilderbücher der Zeit, wie ein Vergleich mit den vorausgegangenen Ausgaben des »Heiligenleben« leicht ergibt. Was die Bilder zum »Claus« und »Horologium« betrifft, so dürfte in jedem Zuge das Gegenteil von Weisbachs Charakteristik stimmen; davon können wohl schon die paar Abbildungen zeugen, die sich in seinem eigenen Buche finden: die Figuren graziös, von ausdrucksvoller Freiheit der Bewegung, reizvoll sowohl in die Landschaften, als in geschlossene Räume gestellt. Ein Vergleich zur Augsburger Ausgabe des Buches, die gegenständlich als Vorlage diente, zeigt die Distanz von schlichtem Handwerk zu individueller Kunst. Alle jene Vorzüge, die der Verfasser von einer neuen Gruppe von illustrirten Büchern zu rühmen hat, sind auch an diesen hart gescholtenen Büchlein zu beobachten; sie bilden mit jenen in Wahrheit eine einheitliche Gruppe, die vom Passionale von 1488 ihren Ausgang nimmt und als etwas Gesondertes innerhalb der Nürnberger Kunst und in deutlichem Abstande zu Wohlgemut steht. Dass vielfach sogar ein und dieselbe Hand zu spüren ist, unterliegt mir keinem Zweifel. Doch muss ich der Versuchung, hier, wo illustrative Dokumente ausgeschlossen sind, der Frage weiter nachzugehen, widerstehen, ebenso wie es hier nicht am Platze wäre, die Liste der Holzschnitte dieser Gruppe, die Weisbach gibt, zu vervollständigen. Nur soviel, dass auch die beiden Blätter, denen der Verf. eine ganz gesonderte Stellung anweist, indem er sie für Jugendwerke Dürers er-

klärt, mit einer ganzen Anzahl von andern Buchillustrationen unlösbar verbunden sind. Die Hand, von der die Abbildungen 11 und 12 bei Weisbach stammen, hat auch die lebendigen Titelblätter zu Folz' Gedichten, wie »Judenwucher«, »Die Rechnung Ruprecht Kolbergers«, »Die heissen Bäder« (nicht erwähnt von Weisbach), ferner (teilweise) zum »Horologium«, zum »Claus«, »Pfarrer von Kalenberg« u. a. gezeichnet. Man vergleiche etwa Abbildung 11 mit Abbildung 5 (den zum Schlage Ausholenden im obern Bildchen mit den von rechts her Knienden; Haltung, Zeichnung der Kniee), ferner mit Abbildung 6 (Profil des Reiters mit dem des Mannes rechts), dann mit Abbildung 7 (Henker unten mit den jugendlichen Gesichtern), mit »Horologium« fol. 54 (Landschaft, Bewegung der Figuren), »Horologium« fol. 72, ferner mit »Ruprecht Kolberger« u. s. w. Die Höllenscene (Abbildung 12) steht einzelnen Blättern dieser ganzen Gruppe (z. B. »Horologium« fol. 54, Christus vor Pilatus) durch eine technische Eigentümlichkeit besonders nahe. Der Übergang zum tiefen Schatten wird nämlich ähnlich wie im modernen Holzschnitt durch weisse Striche auf schwarzem Grund vermittelt, der tiefste Schatten selbst durch homogene Flächen ausgedrückt, die nur da und dort durch einige verlorene weisse Striche oder Punkte belebt sind. Diese Behandlung, die da und dort wohl in Ansätzen, niemals aber wenigstens in Nürnberg in so bewusster, systematischer Durchführung zu beobachten ist, gibt dem Blatte einen ungemein farbigen malerischen Charakter. Für Landschaft und Figürchen bieten die kleinen Blättchen des »Pfarrers von Kalenberg« gute Vergleiche.

Ist Dürers Hand im Spiel, so müsste ihm also nicht nur das Paar von Weisbach hervorgehobener Blättchen, sondern die ganze Gruppe zugeschrieben werden. Aus äussern Gründen wäre das ja nicht unmöglich. Die neue Illustrationsweise tritt, so viel ich sehe, 1488 auf und verschwindet, wie auch Weisbach annimmt, um 1491. Es wäre denkbar, dass man den Siebzehnjährigen schon zur Buchillustration herangezogen hätte und was den Endpunkt angeht, so ist nicht zu vergessen, dass das Publikationsdatum eines illustrirten Buches für die Herstellung der Bilder nie mehr als einen terminus ante quem abgibt. Dürer könnte die Blättchen alle noch vor seiner Wanderung gezeichnet haben.

Wäre aus dieser Zeit kein Strich von Dürers Hand auf uns gekommen, so könnte man vielleicht diese Hypothese im Ernst erwägen. Nun besitzen wir sichere Zeichnungen von ihm, die uns lehren, wie weit Dürer damals von dieser flüssigen, zierlichen, auf tonige Wirkung ausgehenden Zeichenweise entfernt war. Der Unterschied ist nicht nur gleich gross, sondern auch von der gleichen Art, wie er zwischen den etwas späteren Zeichnungen der Wanderzeit und den Illustrationen des »Meisters der Bergmann'schen Offizin« besteht, ein Unterschied, den gerade der Verf. früher so richtig hervorhob. Ich glaube ferner im Gegensatz zum Verf., dass sich für denjenigen, der sich mit dieser Nürnberger Gruppe vertraut gemacht hat, beim Durchblättern der Basler Bücher die überraschende Erkenntnis einer ungemein nahen Verwandtschaft ergeben muss, einer Verwandtschaft, die sich nicht nur im allgemeinen auf denselben freifliessenden Erzählerton beschränkt, sondern sich auf die Kompositionsart und sogar auf Einzelheiten der Formen erstreckt, wobei freilich nicht zu verkennen ist, dass die Basler Illustrationen im ganzen besser und freier sind. Die Frage ist

vielleicht interessant genug, dass sie einmal gründlicher vorgenommen wird. Hier will ich, um zu zeigen, wie es gemeint ist, nur Einzelnes herausgreifen und der Vergleichung empfehlen, und zwar mit möglichster Beschränkung auf publizirtes, allgemein und leicht zugängliches Material. Man stelle etwa folgende Bilder-Paare einander gegenüber: Weisbach Abbild. 6 zu Ritter von Turn 7 (Edition Kautzsch; besser freilich vergleiche man mit einem guten Originaldrucke, denn die Reproduktionen der Heitz'schen Ausgabe sind schlecht und lassen manche Feinheit der Originale vermissen). Ferner Ritter v. Turn 1 zu Weisbach Abbild. 3 (Rüstung, Federn des Huts), R. v. T. 2 zu Weisbach Abbild. 6 (Typen der Frauenköpfe, Schattirung im Gesicht, Lippen), R. v. T. 4 zu Abbild. 6 (Handbewegung), R. v. T. 6 zu »Versehung von Leib und Seele . . .« 1489 (Auge, Mund, Mundwinkel), R. v. T. 24 zu Weisbach Abbild. 11 (Henker), R. v. T. 37 zu Weisbach Abbild. 7 (Christustypen), Narrenschiff J III^{v} zu Weisbach Abbild. 7 (Haarbehandlung), R. v. T. 26, 29 zu Weisbach Abbild. 3 (Baumzeichnung), Narrenschiff C III^{v} zu »Rechnung Ruprecht Kolperger«, R. v. T. 1 zu Alexander Gallus Doctrinale (Verzeichnis Weisbach 29), die Narren im Narrenschiff zu Folz' Fastnachtbuch (abgebildet bei Könnecke, Bilderatlas zur deutschen Literatur, p. 90; die Illustration ist gewiss nicht, wie dort angegeben, um 1480, sondern erst um 1490 erschienen) u. s. w.

Wer diese Vergleichungen ausführt, dürfte sich kaum vor der Annahme verschliessen können, dass zwischen den beiden Illustrationsgruppen ein innerer Zusammenhang waltet. Nun kommt folgendes dazu. Man ist darüber einer Meinung geworden, dass die Basler Bildergruppe mit dem Ritter von Turn 1493 als etwas Fremdes in die dort heimische Kunstweise tritt. Man hat sich bisher wenig den Kopf darüber zerbrochen, woher diese in sich abgeschlossene Kunst plötzlich aufgetaucht sei. Mit dem Hinweis auf die Abstammung von Schongauer ist nicht viel gesagt; sie liegt auf der Hand, aber es fehlen Zwischenglieder. Soweit mir die Illustration der Zeit bekannt ist, wurde nirgends in den deutschen Illustrationsstätten auf eine Weise gearbeitet, die man mit mehr Recht als Vorstufen zu den Basler Werken auffassen dürfte, als jene Nürnberger — wie oben gesagt, wieder auf Schongauer zurückgehende — Gruppe.

Die Anhänger der Daniel Burckhardt'schen Hypothese von der Identität der Basler Illustration mit Dürers werden wohl diese Feststellung als einen endgültigen Beweis ihrer Ansicht begrüssen. Die Gegner dieser Ansicht aber, die zwischen dem Stil dieser reizvollen Blätter und den echten Zeichnungen Dürers aus dieser Zeit eine unüberbrückbare Kluft sehen, werden wohl auch jetzt noch den Mut zur Ablehnung finden müssen. Der Referent begnügt sich hier, sich zu dieser letzteren Überzeugung zu bekennen, fühlt sich aber nicht für verpflichtet, das Thema selbst an dieser Stelle weiter zu verfolgen. Worauf es ihm hier ankam, war lediglich anzudeuten, dass die Frage noch recht interessante Seiten besitzt, an denen der Verf. vorbeigegangen ist.

Was sonst über den Nürnberger Holzschnitt bemerkt wird, bietet wenig Gewinn, aber auch keinen Anlass zur Widerrede. Die Frage der Schedel'schen Chronik, d. h. die Entscheidung, was darin Wohlgemut und was Pleydenwurff zukommt, wird liegen gelassen, wo sie liegt. Der Thode'sche Versuch der Trennung

der Hände wird ohne Anführung von Gründen abgelehnt. Manches Bemerkenswerte in der weitern Entwicklung — bleibt ungesagt. Diese ganze Untersuchung müsste von neuem aufgenommen werden. Sie verlohnte der Mühe. Eines will ich hier noch verraten: Auch eine echte, bisher ungekannte Dürerperle findet sich auf diesen Wegen, ein kleiner, aber überaus origineller Holzschnitt von seiner Hand, eine Illustration zu Ludovici de Prussia trilogium animae (1498, Koberger), darstellend einen bis in die kleinsten Einzelheiten der Form durchgebildeten Kopf, an dem der Sitz der Seelenkräfte demonstrirt wird, und zu diesem Kopfe stand niemand anderer als sein Freund Willibald Pirkheimer Modell.

Nach Erledigung des Abschnittes »Grundlagen« begleitet das Buch den Lebensgang Dürers von Werk zu Werk. Es kann unmöglich meine Absicht sein, auf jede Nuance der Beurteilung zu reagiren. An guten Bemerkungen fehlt es nicht. So wird endlich richtig erkannt, dass man zur Erklärung des Madonnentypus auf der Kinderzeichnung von 1485 nicht in die Weite zu schweifen brauche, dass sie vielmehr einen ältern Nürnberger Typus wiederholt. Richtig ist auch gewiss, dass die Albertina-Zeichnung, die von Friedländer als Porträt des alten Dürer von der Hand seines Sohnes erklärt worden ist, ihm fremd ist, was übrigens auch schon von anderer Seite ausgesprochen war. Mir war diese Zuschreibung immer schon aus dem Grunde unannehmbar, weil die physiognomische Ähnlichkeit des Porträtirten mit dem alten Dürer nur eine ganz entfernte, oberflächliche ist.

Die zwei Madonnenstudien im Besitz von G. Meyer, die von der Dürer-Society publizirt wurden, werden verworfen, ebenso der Stich »Der Gewalttätige« (B. 92), was alles wohl noch zu erwägen wäre. Ganz unbeachtet bleibt die seinerzeit vom Burlington-Club publizirte »Heilige Familie«, unerwähnt »Das letzte Abendmahl« im Besitze von Rodriguez (publizirt von der Dürer-Society), das zum mindesten ein Wort der offenen Ablehnung verlangte. Die Gesamtcharakteristik der ersten Jugendzeit: »Schmiegsames Temperament, . . . weit entfernt von jugendlichem Ungestüm und genialischen Ausartungen, . . . ruhige Beschaulichkeit kennzeichnet diese Epoche . . .« scheint mir den Nagel gerade nicht auf den Kopf zu treffen; im Gegenteil, gegen jedes Wort dürfte sich ein Einwand erheben. Wo bleibt vor allem der zähe, wuchtige Ernst, der aus allen Zeichnungen spricht? Später soll dann plötzlich »Sturm und Drang« eingetreten sein. Auch das ein schiefes, irreführendes Wort.

Aus dem zweiten Kapitel, das Dürers Beziehungen zu Italien und zur Antike behandelt, will ich nur Weniges hervorheben. Der italienische und deutsche Humanismus wird geschildert und seine Beziehung zur Renaissance in einleuchtenden Gedankengängen dargelegt. Die erste Reise Dürers wird wieder einmal bewiesen und die auf italienische Anregungen zurückgehenden Zeichnungen ausführlich besprochen.

Zur Deutung der antike Stoffe behandelnden Arbeiten wird einiges Neue beigebracht. Ein Sarkophag im Louvre mit Darstellungen von Tritonen und Nereiden wird zur Erklärung der Europafigur auf der Albertina-Zeichnung herangezogen. Dem »Meerwunder« wird, wie ich glaube mit Recht, seine mythologische Deutung als »Amymone« zurückgegeben, die Frau mit der Flügelhaube auf der Zeichnung »Pupila Augusta« als Venus

bezeichnet, ohne dass jedoch das Blatt dadurch nun einen verständlichen Sinn erhielte. Der Stich »Apollo und Diana« wird in gegenständliche Abhängigkeit von Barbari gebracht, die Berührung Dürers mit ihm schon in die neunziger Jahre zurückverlegt, was beides richtig sein möchte.

Das dritte Kapitel trägt den Titel »Sturm und Drang«, ohne dass diese Begriffe in seinem Inhalte eine wesentliche Rolle spielten. Es umfasst die Zeit nach der Wanderschaft bis etwa 1503.

Zuerst wird die Landschaft vorgenommen. Hier stock' ich schon; ein Blatt, dem eine besondere Bedeutung als »ein wichtiges Beispiel für eine komponirte Landschaftsstudie« zugeschrieben wird, stammt nicht von Dürer. Es ist die Erlanger Landschaftszeichnung Lippm. 431. Die mittleren Partien des Blattes stimmen ziemlich genau mit dem landschaftlichen Hintergrunde in dem Holzschnitt »Heimsuchung« des Marienlebens und zwar in gleichem Sinne überein. Dabei ist folgendes zu bemerken. Genau an den Punkten, wo die Zeichnung vom Holzschnitt abzuweichen beginnt, der links von der nahen Architektur, rechts vom Wald eingerahmt wird, gerät die Zeichnung in Unsicherheit und sinnlose Übertreibungen, woraus allein schon greifbar folgt, dass wir es mit einer Kopie nach dem Holzschnitt zu tun haben. Undürerisch ist diese ganze, in ihrer Struktur unklare landschaftliche Komposition, undürerisch durchwegs der Strich. Wo in allen echten Werken finden sich Laubkronen von dieser Art? Ich kenne einige Zeichnungen, die mit dem Blatte in manchen Eigentümlichkeiten übereinstimmen; ich halte sie für Jugendarbeiten Sebald Behams. Wie dem auch sei, die Erlanger Zeichnung ist nicht eine Studie Dürers, sondern der Versuch einer fremden Hand, den herrlichen Fernblick des Dürer'schen Holzschnittes zu einem Landschaftsbilde zu ergänzen.

Zwei weitere Zeichnungen verlangen noch ein spezielles Eingehen. Die eine, eine Neuerwerbung des Berliner Kupferstichkabinetts, ist hier zum ersten Male publizirt. Man sieht auf einem Blatte vereinigt die Entwürfe zu zwei Kupferstichen, zu dem Bauernpaar B. 83 und den Marktbauern B. 86. Gewiss, die Zeichnung ist voll von Eigentümlichkeiten der früheren Zeichenweise Dürers. Aber eigenhändig ist sie trotzdem sicher nicht. Ich sehe nirgends seinen Strich, wohl aber gewisse Sonderbarkeiten verständnislos übertrieben (z. B. in den Händen); als Ornament missverstanden ist ferner das Faltenmotiv in der Mitte des Gürtels, missverstanden auch das Hemd des Bauern mit dem Eierkorbe — vieles verflaut. Somit ergibt sich der notwendige Schluss, dass wir es mit einer (wahrscheinlich) alten Kopie nach einer Dürerzeichnung, nicht mit einer echten zu tun haben.

Als echte und wichtige Zeichnung wird ferner mehrmals die Vorzeichnung zum Mittelstück des Altars in Ober-St. Veit erwähnt, die sich im Basler Museum befindet. Die Vorzeichnungen zu den Flügeln dagegen, die dem Städel'schen Museum gehören, werden angezweifelt, wie es auch von anderer Seite schon geschah. Es ist zuzugeben, dass die Frankfurter vier Clair-Obscurblätter kein so ganz ruhiges Vertrauen einflössen können. Aber sicher unecht ist das Basler Mittelblatt. Fast der ganze Vordergrund der Zeichnung setzt sich aus Figuren zusammen, die Dürer'schen Werken verschiedener Jahre entnommen sind. Der Reiter mit dem Federhut stammt aus der Kreuzigung der grossen Passion, der aufrechte Knecht wiederholt

eine Figur im »Ecce homo«. Am bedenklichsten aber ist die Übereinstimmung des zweiten Reiters links mit dem Kupferstich »hl. Georg« B. 54, die sich bis aufs kleinste erstreckt. Dieser Stich ist 1508 datirt, die Zeichnung trägt die Zahl 1502. Dass Dürer sechs Jahre nach Ausführung dieses Blattes die Reiter für seinen Kupferstich mit peinlicher Genauigkeit im Gegensinne abgezeichnet haben sollte, wäre doch eine absurde Annahme. Der obere Teil der Zeichnung, die eigentliche Kreuzigung, geht, wie ich glaube, auf eine echte Dürerskizze zurück, worauf hier nicht weiter eingegangen werden soll. Das Blatt als Ganzes ist demnach eine Kompilation, die nicht vor 1508 entstanden ist. Schäufelein hat danach das Bild in Ober-St. Veit gemalt, das man mit Unrecht bisher auf Grund der gefälschten Datirung der Basler Zeichnung allgemein in das Jahr 1502 gesetzt hatte. Im Grunde war die Annahme, Schäufelein habe diesen lebensgrossen Sebastian-Akt schon 1502, also vor Dürers Adam gemalt, eine Naivetät, für die freilich die gesamte Dürerforschung die Verantwortung trägt.

Weisbach will, dass die Münchener Zwei-Reiterstudie, die auch bei Lippmann fehlt, aus der Liste der Dürerzeichnungen definitiv gestrichen werde, ebenso der sogen. »Belisar« in Berlin. Beides meines Erachtens mit Unrecht. Zu begrüssen ist es, dass Weisbach die kürzlich von S. Colvin mit Recht als echt publizirte Oxforder Zeichnung »Die Freuden der Welt« durch eine neue Nachbildung allgemeiner bekannt macht. Dieses Blatt gehört zu dem Wichtigsten, was in der letzten Zeit über Dürer bekannt geworden ist. Sie gibt, wie ich glaube, entscheidenden Aufschluss über die Basler Frage und gleicherweise auch über jene Gruppe von Zeichnungen, die wegen ihrer abweichenden Monogrammirung lange Zeit aus den Werken Dürers ausgeschieden blieben. Weisbach übergeht beide Beziehungen. Jene Gruppe wird ganz flüchtig erwähnt und als echt anerkannt, ohne dass über ihre Bedeutung für die Jugendgeschichte Dürers ein Wort verloren wird.

Der Abschnitt, der von den Gemälden handelt, darf, da er wesentlich Neues nicht mitteilt, hier übergangen werden. Strittiges Gebiet wird wieder bei der Erörterung des Holzschnittwerkes dieser Zeit betreten. Dass die Exemplare der sogen. »Grossen Holzschnitte«, die des Monogramms entbehren, nur Nachschnitte sind, ist ganz richtig, aber bereits wiederholt erkannt und ausgesprochen. In die Reihe dieser Nachschnitte stellt Weisbach in Übereinstimmung mit Dodgson auch den grossen »Sebastian« (Pass. 182), dessen Original sich nicht erhalten habe. Übrigens hat auch J. Springer schon vor zwei Jahren selbständig diese Ansicht vertreten[1]). Ich habe ein kleines Bedenken dagegen. Die anderen Nachschnitte sind schlechte und rechte Handwerker Kopien; sie wollen nichts, als dem Original, das natürlich auf den Stock durch Pause übertragen wurde, möglichst strichgetreu folgen. Der Schnitt ist in der Regel unfein, das Ergebnis eine durchgängige Vergröberung. Nicht so hier, der Schnitt ist sehr gut; ferner sind in der Zeichnung der Figuren einige Besonderheiten zu beobachten, die nicht ganz Dürerisch anmuten, sondern auf einen selbständigen Zeichner hindeuten. Dass ein Original Dürers vorlag, bestreite ich nicht; doch

---

[1]) Sitzungsberichte der Berliner Kunstgeschichtl. Gesellschaft 1904.

möchte ich das Blatt nicht geradezu als Nachschnitt, sondern eher als eine Holzschnittreproduktion, sei es nach einer Zeichnung, sei es nach einem Holzschnitt Dürers bezeichnen.

Nicht viel anders dürfte es sich mit einem zweiten Blatte verhalten, das Weisbach zuerst literarisch als Dürer vertritt. Die »grosse Kreuzigung«, ein ganz seltenes Blatt, fast viermal so gross wie die Blätter der grossen Passion, gilt ihm als echter Holzschnitt Dürers, was doch so viel heisst, wie dass seine Hand die Zeichnung des Stockes ausgeführt hat. Dass das Blatt aus dem Geiste der grossen Passion heraus geschaffen ist, liegt klar zu Tage. Vielleicht könnte man noch soweit gehen, anzunehmen, dass Dürer eine ähnliche Komposition entworfen hat. Was aber das Blatt von den echten Holzschnitten unterscheidet, ist nicht nur der rohere Schnitt, sondern vor allem die Hand, die die Striche auf den Holzstock gebracht hat. Von ihr mögen als selbständige Zutaten die kleinen, plumpen Szenen im Hintergrunde, von ihr auch die Nimben stammen, die Dürer niemals so gezeichnet hat. Statt »Holzschnitt von Dürer« möchte ich also setzen: Gleichzeitiger Holzschnitt von Schüler- oder Nachahmerhand mit wahrscheinlicher Benützung einer Dürer'schen Vorlage.

Gestrichen wird dafür von Weisbach der »Syphilitiker« als zu unbedeutend. Es ist kein grossartiges Werk, zugegeben, aber echt in jedem Striche. Man darf ja das Blatt nicht nach Weisbachs schlechter Reproduktion beurteilen, auf der die schwarz erscheinende Kolorirung fast alle Strichlagen verschlingt. Kein Nachahmer hätte sich so in alle Eigentümlichkeiten seiner Form hineinfühlen können. Weissbach weist zwar auf einen Holzschnitt in dem »Büchlein der Zuflucht zu Maria in alten Oding um 1497« hin, der eine ähnliche markige Zeichnung aufweise. Ich habe mich bemüht, das seltene Werk zu Gesicht zu bekommen und darf feststellen, dass es stilistisch dem »Syphilitiker« recht fern steht. Ich vermute, die Bibliographen sind mit der Datirung des Büchleins auf 1497 einem Irrtum verfallen. Der Text stammt nach der Vorrede wohl aus diesem Jahre, der Druck aber ist jünger; das beweist der Titelholzschnitt, der überhaupt nicht Nürnbergischen, sondern Augsburgischen Charakter trägt und um 1497 schlechtweg unmöglich ist.

Die beiden Widmungsbilder zur Roswitha-Ausgabe von 1501, die man Dürer abwechselnd zu- und abschreibt, neuerdings aber, nachdem Giehlow eine Skizze zu einem von ihnen auf der Rückseite einer echten Dürerzeichnung entdeckte, mit erhöhter Zuversicht zuweist, werden von Weisbach abgelehnt. Es ist richtig, dass man aus den Skizzen noch nicht ohneweiters auf eigenhändige Holzschnittzeichnung schliessen darf, gelöst wird die Frage aber erst sein, wenn es festzustellen gelungen ist, wer sonst als Dürer diese Blätter gezeichnet haben konnte.

Wie es schon bei Thausing geschah, werden auch die Holzschnitte zu »Revelationes S. Brigittae« als Dürer abgelehnt und wieder in Übereinstimmung mit Thausing und zwar mit vollem Rechte mit einer jetzt in verschiedenen Sammlungen verstreuten Serie von Zeichnungen der Benedictlegende in Beziehung gesetzt. Ferner wird der Titelholzschnitt zu dem Buche »Spiritualium personarum . . . facta« (1501) angeführt, auf den übrigens auch schon J. Springer in diesem Zusammenhange hingewiesen

hatte. Neu und vollkommen zu billigen ist die Zuweisung dreier Passionsholzschnitte an die gleiche Hand. Damit hat der Verf. eine interessante Frage berührt. Leider begnügt er sich auch hier wieder damit, an einem Fadenende in dem Knäuel der Fragen, den heute die Geschichte der Dürer-Schule bildet, etwas gezupft zu haben. Wer das heute zu Tage liegende Material prüft, dürfte doch zu einer etwas bestimmteren und reicheren Vorstellung von der künstlerischen Persönlichkeit gelangen, die sich in jenen Werken zu erkennen gibt. Einige Andeutungen müssen das hier beweisen; zu eingehenderen Untersuchungen wird sich eine andere Gelegenheit ergeben. Es dürften sich noch Zeichnungen finden lassen (Berlin, Albertina, Wiener Hofbibliothek) und Holzschnitte (z. B. Dürer, Passavant 180). Auch in Bildern scheint mir dieselbe Künstlerhand hervorzutreten; so am Sebaldus-Altar in Schwäbisch-Gmünd, der urkundlich von Gesellen Dürers gemalt wurde (Predella, die Flügel sind von Kulmbach gemalt), vielleicht an der Holzschuher'schen Beweinung im Germanischen Museum. Auch das vielbesprochene Dresdener Marienleben rechne ich hieher, zu dem schon Rieffel einmal in einem ebenso irrtums- als anregungsreichen Aufsatze eine Brücke von den Brigitta-Holzschnitten her gefunden hat. Grünewald, wie Rieffel damals wollte, heisst der Künstler freilich nicht. Weiter darauf einzugehen, wäre hier wohl nicht der geeignete Ort.

Aus allen diesen Darlegungen dürfte sich von selbst der Schlussatz ergeben, dass dieses neue Buch unsere Erkenntnis von Dürers Jugendkunst nicht um so viel weiter führe, als es sowohl Form und Umfang der Publikation, als auch frühere Arbeiten des Verfassers hätten erwarten lassen dürfen.

Wien. Friedrich Dörnhöffer.

Kunstgeschichtliche Monographien. III. Ernst Heidrich, Geschichte des Dürer'schen Marienbildes. Mit 26 Abbildungen. Leipzig, Karl W. Hiersemann. 1906. 8⁰. XIV u. 209 S.

Das Ergebnis von Heidrichs Untersuchung ist im wesentlichen folgendes: In die mittelalterliche unirdisch-hieratische Form des Marienbildes, wie sie bei Dürer durch die Berliner Zeichnung von 1485 (L. 1) repräsentirt wird, dringt knapp vorm Ende des Jahrhunderts von zwei Seiten her neues Leben ein und zersprengt sie. Einmal strömt es von Italien her und hat die schöne Körperlichkeit zum Ziele. Dürer bringt es wohl zur Körperlichkeit, nicht aber zur Schönheit, die in seinen Werken gegenüber der Innerlichkeit nicht aufkommt. Jene Aneignung vollzieht sich in drei Stufen, die durch die Jahre 1500 (Maria mit der Meerkatze, B. 42), 1506 (die beiden Gemälde: Rosenkranzfest und Madonna mit dem Zeisig) und 1515/16 (Windsorzeichnung von 1515, L. 390, und Augsburger Madonna mit der Nelke von 1516) bezeichnet sind. Die zweite, die eigentlich deutsche Richtung von Dürers Kunst, drängt auf die Verinnerlichung

hin und gipfelt in drei „Formulierungen verschiedener innerer Lebensmöglichkeiten“, die den drei „Vorstössen Italiens“ entsprechen: 1503 (die Maria mit den vielen Tieren in der Albertina, L. 460 — die Freude am Reichtum des Daseins), 1514 (die Maria an der Mauer, B. 40 — die sorgende Mutter) und 1520 (die Maria mit dem Wickelkind, B. 38 — die sorgende Mutter von 1514 zu wuchtiger Monumentalität gesteigert). Den gewaltigen Schluss dieser Entwickelung hätte das grosse Altarbild, die thronende Maria mit dem Kind inmitten von Heiligen, abgeben sollen, das nur aus den verschiedenen Skizzen dazu (drei im Louvre, L. 362—364, eine bei Bonnat, L. 324) bekannt ist und das gleich den Münchener vier Aposteln von Dürers reifster Meisterschaft gezeugt hätte.

Das ist alles. Es ist, dünkt mich, als der Inhalt eines über 200 S. starken Buches eigentlich ein bisschen wenig und ist auch, wenn man näher zusieht, kaum etwas Neues. Denn es wird ja nicht die Entwickelung eines einzelnen Motivs dazu benützt, die allgemeine Entwickelung klarzulegen, sondern es wird eigentlich nur gezeigt, dass der Werdegang von Dürers Marienbild mit dem Werdegang seiner ganzen Kunst, soweit er uns bis jetzt bekannt ist, übereinstimmt. Das aber war eigentlich zu erwarten.

Im Vorwort heisst es, dass alle kritischen Erörterungen in die Fussnoten und Anhänge verwiesen wurden. (Charakteristischerweise geschieht dies auch in Wölfflins „Kunst Albrecht Dürers“.) Wirklich wird da auch auf einige Echtheits- und Datirungsfragen eingegangen — nicht immer mit Glück. Die Stilanalyse, wie sie von Wölfflin und seinen Schülern geübt wird, langt dazu eben nicht immer aus. Das hat Wölfflin am eigenen Leibe erfahren müssen, als ihm Justi mit leichter Mühe die aus der Rüstkammer seiner Stilanalyse geholten Argumente über den Haufen warf, mittels deren er Dürer den Dresdener Altar absprechen wollte. Heidrich z. B. bezweifelt im Anhang VII den Holzschnitt der hl. Familie in der Halle, B. 100, zum Teil auf Grund der liegenden Eva in der Ecke rechts oben. Der Holzschnitt, zwar eine mindere Arbeit, ist sicher echt, rührt aus den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts her, und die Eva stimmt auffallend überein mit einem Mädchen, das von einer gleichfalls nackten Alten mit einer Ruthe geschlagen wird, auf einer unzweifelhaft echten, monogrammirten und von 1503 datirten Federzeichnung in Oxford, die leider noch immer nicht publizirt ist. B. 99, der Holzschnitt der hl. Familie mit den fünf Engeln (Anhang VIII, S. 186 ff.) hängt gewiss eng mit dem Holzschnitt B. 121, der von schwebenden Engeln getragenen Maria Magdalena, zusammen. Beide Blätter sind aber nicht 1508 oder noch etwas später anzusetzen, sondern gehören sicher noch ein paar Jahre vor die zweite italienische Reise. Man betrachte nur den ausgemergelten Josefskopf auf dem einen, die Gestalt des Priesters und die Landschaft auf dem anderen Blatte. Auch L. 47, die Berliner hl. Familie, die Heidrich zwischen 1508 und 1511 ansetzt, muss bald nach 1500 entstanden sein. Dafür sprechen Kopf und Hände des Josef und der Kopf des Kindes. Was die Zeichnung der Maria mit dem Kinde in Chantilly (L. 336) betrifft, so weiss ich nicht, was es mit dem anscheinend halb verlöschten Monogramm (es ist das berüchtigte, bei dem der Querbalken des A durch das D geht) für eine Bewandtnis hat, da ich das Original nicht kenne. Die Zeichnung halte ich

für echt und datire sie gleichfalls sehr früh: um 1500. Was endlich die Gruppe der Zeichnungen mit dem oben geschilderten Monogramm anbelangt, über die ich mich in dieser Zeitschrift erst unlängst ausführlicher geäussert habe, macht es Heidrich ähnlich wie sein Lehrer Wölfflin: »Er hütet sich, in dieses Wespennest zu stechen« (S. 196). Diese Scheu, Farbe zu bekennen, kommt auch sonst zum Ausdruck, z. B. S. 85, Anmerk. 1, hinsichtlich der mythologischen Zeichnungen im Wiener Kunsthistorischen Hofmuseum, die doch so echt wie nur möglich sind. Eine hübsche Entdeckung hat Heidrich an einem bisher unbeachteten Gemälde des Germanischen Museums gemacht (und zwar unabhängig von meinem Freunde Gustav Glück, dem das gleiche schon vor ihm aufgefallen war). Das Bild stellt eine hl. Familie dar und ist vor allem darum von Interesse, weil es unbestreitbar die Vorlage für das Grazer Gemälde ist, das Strzygowski seinerzeit als ein Dürer'sches Original ansprach. Wohl wurde ihm das von niemand geglaubt, nun aber ist die Unmöglichkeit jener Zuweisuug schlagend bewiesen. Heidrich hält das Bild für die Kopie eines verschollenen Dürer'schen Originals aus der Zeit von 1508 bis 1511. Ich möchte eher an ein Pasticcio denken, das mit den Dürer entlehnten Motiven etwas freier schaltet.

Wenn ich nun noch sage, dass Heidrichs Buch ziemlich umständlich und häufig auch nicht sehr klar geschrieben ist und dass es sich gelegentlich einer einigermassen bedenklichen Ausdrucksweise bedient, die allerdings ähnlich auch bei Wölfflin anzutreffen ist [z. B. auf S. 133, Anm. 2: »An dem Gewande zu verfolgen, wie die Linienfreude des alten Motivs (1503) durch die Tonrechnung totgeschlagen ist«], so habe ich hinlänglich getadelt und will nunmehr auch die guten Seiten des Buches zu ihrem Recht kommen lassen. Es ist vor allem eine grundehrliche Arbeit, die von dem sorgsamsten Studium der Monumente und von der gewissenhaftesten Benützung der Literatur zeugt. Es ist übersichtlich angeordnet und steckt voll feiner Beobachtungen. Das Deutsche an Dürer, sein ursprüngliches Wesen scheint mir Heidrich richtiger zu erfassen als Wölfflin, und demgemäss schildert er auch, glaube ich, das Verhältnis zwischen der deutschen und italienischen Kunst zu Dürers Zeiten im allgemeinen zutreffender als sein Lehrer, ohne freilich über dessen Darstellungskraft und Gedankenflug zu verfügen (vgl. z. B. S. 5 ff. und S. 50 ff.).

Zum Schlusse nur noch zwei Kleinigkeiten, die mir bei der Lektüre des Buches auffielen: Wenn Heidrich S. 17/18 die »ungeheure Wichtigkeit« hervorhebt, die Dürers Aktstudium während seines ersten venezianischen Aufenthaltes, »diese erste intensive Beschäftigung eines deutschen Künstlers mit der italienischen Auffassung des nackten Körpers« »für die ganze deutsche Kunst« hat, so lässt er dabei gleich Wölfflin sowohl die den Deutschen schon lange früher aus den Niederlanden vom Genter Altar her vermittelte Kenntnis des Nackten, als auch den bereits vor Dürer durch Italien beeinflussten unterlebensgrossen Christusakt auf dem Taufbild von Michel Pachers St. Wolfganger Altar ausseracht.

S. 86 heisst es von der mit Recht nicht allzu hoch gewerteten Zeichnung der hl. Anna selbdritt von 1514 im Germanischen Museum (L. 78): »Es scheint jedoch nicht, dass man mit dem Zugeständnis der Originalität der Nürnberger Zeichnung wesentlich die Stilgrenzen überschreitet, inner-

halb deren das Schneidenadel-Blatt [die hl. Familie, B. 43] und sonst die Dürer'sche Kunst dieser Zeit sich bewegen.« Da Heidrich auf S. 83 B. 43 1513/14 ansetzt, was vielleicht etwas zu spät ist, so vergisst er, wenn er jenen Satz ausspricht, ganz auf die Stiche »Ritter, Tod und Teufel«, »Hieronymus im Gehäus« und »Melancholie«!

Wien. Arpad Weixlgärtner.

Thomas Ashby jun., Sixteenth-century drawings of Roman buildings attributed to Andreas Coner. Papers of the British School at Rome, Vol. II. London, Macmillan & Co., 1904.

Wenn auch Besprechungen archäologischer Publikationen im Rahmen dieser Anzeigen grundsätzlich ausgeschlossen sind, so dürfte angesichts der vorliegenden Arbeit eine Ausnahme doch am Platze sein. Denn durch die Herausgabe dieses Sammelbandes von architektonischen Handzeichnungen aus dem Beginne und der Mitte des 16. Jahrhunderts hat Mr. Ashby, der derzeitige Vizedirektor der British School in Rom, nicht nur seinen engeren Fachgenossen einen unschätzbaren Dienst erwiesen, sondern auch uns Kunsthistorikern ein Material zugänglich gemacht, für das wir ihm im höchsten Masse dankbar sein müssen. Ist es für uns nicht von grösstem Interesse, beobachten zu können, welche Bauwerke besonders von den in diesem Zeitabschnitte nach Rom pilgernden Künstlern studirt, wie beschränkt eigentlich die Auswahl der Denkmäler und wie gering namentlich die Zahl von Objekten der augusteischen Kunst gewesen! Ist es denn nicht höchst anziehend, konstatiren zu können, wie die Grundrisse von schwer erreichbaren Baudenkmälern — wie der Grabmäler an der Via Appia und Latina — immer wieder aus einer derartigen Sammlung von Grundrissen in die andere wandern, wobei zumeist die Beischriften in der Vorlage unrichtig gelesen und ganz entstellt wiedergegeben werden? Ist es denn nicht äusserst wertvoll, beobachten zu können, wie zwischen antiken und altchristlichen Objekten nicht der geringste Unterschied gemacht wird und einzelne Motive aus letzterer Epoche (Fruchtschnüre!) mit grosser Vorliebe kopirt werden; wenn wir ferner verfolgen können, wie von den neueren Bauwerken neben der Cancelleria, dem Pal. Giraud-Torlonia und dem Tempietto von S. Pietro in Montorio, namentlich die drei Geschosse des Belvederehofes die allgemeine Bewunderung erregen, gerade jenes Teiles (Mus. lapid.), welcher durch die späteren Umbauten, besonders infolge der Zumauerung der einstigen Öffnungen, seine ganze Wirkung eingebüsst und an Trockenheit jetzt nichts zu wünschen lässt. Je mehr derartige Skizzenbücher veröffentlicht werden, einen desto besseren Einblick können wir in den Entwicklungsgang der Künstler dieses Zeitabschnittes gewinnen und eine umso richtigere Vorstellung von ihren Lehrjahren erhalten. Aus diesem Grunde erscheint die Publikation des vorliegenden Skizzenbuches auch für uns Kunsthistoriker in hohem Grade dankenswert.

Der von Mr. Ashby veröffentlichte Sammelband, gegenwärtig im Soane Museum in London befindlich, wurde von Sir John Soane im Jahre 1818 auf der Auktion Robert Adam erworben, bei welcher die Zeichnungen im Auktionskataloge als „Aufnahmen nach antiken Gebäuden von der Hand eines Florentiner Architekten“ bezeichnet waren. Sämtliche Blätter sind auf einem Untersatzpapiere aufgezogen, das nach einer Zuschrift des Verfassers als Wasserzeichen teils eine Lilie in einem Kreise, teils ein Wappen mit einer knienden, gekrönten Figur trägt. Beide Wasserzeichen kommen in der Sammlung architektonischer Handzeichnungen der Wiener Hofbibliothek an Skizzen und Plänen aus den ersten zwei Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts vor; demnach dürfte die Herstellung des Klebebandes um diese Zeit erfolgt sein. Die Reihenfolge der Aufnahmen wird fol. 47 durch die eingeklebte Kopie eines vom 1. September 1513 datirten Briefes unterbrochen, in dem ein gewisser Andreas Coner schriftlich an Bernardo Ruccellai seine Ansicht über das bekannte Menologium Rusticum Vallense äussert. Im ersten Teile seiner Einleitung geht daher der Verf. des Näheren auf die Frage ein, ob wir infolgedessen in Ersterem den Autor oder nur einen Besitzer der Zeichnungen zu erblicken haben: Coner, ein Priester der Diözese Bamberg, dürfte aber gewiss nur letzteres gewesen sein. Denn aus den von Mr. Ashby mit grossem Fleiss gesammelten Belegen für das Leben und Wirken dieses Mannes geht meines Erachtens gerade hervor, dass er nie und nimmer der Autor dieser Zeichnungen (von der ersten Hand) gewesen sein kann, sondern dass wir in ihm nur einen einstigen Besitzer dieser Blätter zu erkennen haben. Der „clericus Bambergensis diocesis“ war, wie das glücklich gefundene Verzeichnis seiner Bücher beweist, ein gelehrter Mann, dessen Interesse sich auf griechische Autoren, auf Astronomie, Geographie und Mathematik erstreckte. So ist es erklärlich, dass Bernardo Ruccellai sich an ihn wandte, um Aufklärung über das Menologium zu erhalten. Es geht nun doch nicht an, diesem Humanisten im Priestergewande die zahlreichen orthographischen wie grammatikalischen Fehler in die Schuhe zu schieben, von denen die Beischriften (der ersten Hand) begleitet sind. Hier eine kleine Auswahl: „IN · CAPVA VETERA“ (fol. 21); „SVPRA MŌTEM AVREO“ (fol. 21 b u. 34); „Triarum columnarum“ (fol. 85); „triarum columnarum sub capitolio“ (fol. 133); „apud columnam trojana“ (fol. 134); „arci (!) titi e uespasiani media pars“ (ebenda) u. s. w. Solche und verschiedene andere Schnitzer soll sich Andreas Coner zu Schulden haben kommen lassen?

Unschwer lassen sich sämtliche eingeklebte Zeichnungen in zwei Gruppen scheiden: in eine ältere, die um 1515 entstanden sein dürfte, und in eine jüngere, deren manirirte Behandlung und breite Lavirung auf eine spätere Entstehungszeit (Mitte des 16. Jahrhunderts) hinweist. Die Mehrzahl der Zeichnungen von der ersten Hand gehen auf ältere Sammlungen von Grundrissen, Kapitelltypen u. a. zurück. Das gleiche gilt bezüglich der wenigen Blätter der zweiten Gruppe, wie dies z. B. der Grundriss des Septizonium Severi (fol. 7) beweist, dessen Rekonstruktion ganz mit derjenigen Giulianos da Sangallo (Barberinisches Skizzenbuch fol. 29^{v}) identisch ist. Was die erste, ältere Gruppe anbelangt, so fallen bei ihr besonders einzelne Fehler in den Beischriften auf, die eben nur den einzigen Ausweg erübrigen, dass der Zeichner die Originalbeischrift der Vor-

lage gänzlich missverstanden hat, denn anders sind die Lesungen »DEOCRITINI« (für Diocletiani, fol. 8) und »T. S. GILIAE« (anstatt T[emplum] Sibillae, fol. 19) wohl nicht zu erklären. Weiters geht dies aus dem Vorhandensein einzelner Grundrisse (besonders von entlegenen Grabbauten an der Via Appia) hervor, die in jeder derartigen Sammlung (bei Giuliano da Sangallo, im Escurialensis u. a.) zu finden sind und deutlich ihre gemeinsame Abstammung verraten. Dass die Mehrzahl der Profilskizzen ebenso nach älteren Aufnahmen kopirt ist, beweist die vom Verf. herangezogene Zeichnung n. 3826 aus dem k. Kunstgewerbemuseum in Berlin (Fig. 3), auf welcher sich drei Profile, mit kurzen Beischriften versehen, befinden, die identisch im Soane-Album mit gleichlautendem Wortlaute wiederkehren (vgl. fol. 73a und 107a mit Fig. 3); die Abstammung beider von einem gemeinsamen Vorbilde ist zweifellos. Das nämliche gilt auch bezüglich der Michelangelo-Studien, die der Verf. im Appendix II sorgfältig zusammengestellt hat; ein in jeder Hinsicht beachtenswertes Ergebnis.

Den Beschluss bilden einige äusserst interessante Blätter (von der ersten Hand), bezüglich deren es nur zu bedauern ist, dass sie nicht in grösserer Anzahl auf uns gekommen sind; denn es sind ihrer nur sieben, zu wenige, um je, selbst nach glücklicher Eruirung des einen oder des anderen dieser ganz eigenartigen Motive, die gewonnene Spur mit Sicherheit verfolgen zu können. Sie sind eben zweifellos wieder aus einem älteren Musterbuche entnommen, wie die folgenden Andeutungen beweisen mögen. Ein derartiger geflügelter Meerdrache wie fol. 61 befindet sich im Vordergrunde des bekannten Stiches »Die Strafe der bösen Zungen« des Nicoletto da Modena (Bartsch n. 37); derartige Arabesken wie fol. 162 verwendet derselbe Stecher in Bartsch n. 54. Einen ganz ähnlichen phantastischen Helm, wie er auf fol. 161 und 161 A mehrfach zu finden ist, hält in einem weiteren Stiche Nicolettos (Bartsch n. 48) die »Pallas« in ihrer Hand. Als ich vor drei Jahren durch Vermittelung des Verf. die ersten Probedrucke dieser sieben Blätter zu Gesichte bekam, drängte sich bei mir sofort die Überzeugung auf, dass die Vorlage dieser interessanten Zeichnungen oberitalienischen Ursprunges sei. Ich muss gestehen, dass ich heute noch dieser Ansicht zuneige; eine genauere Lokalisirung (Padua?) jedoch erscheint mir angesichts der geringen Anzahl dieser Blätter wohl sehr schwer möglich. Mr. Ashby machte mich seinerzeit auf eine gewisse Ähnlichkeit in der Ausdrucksweise mit der des sogen. Stechers von 1515 aufmerksam, die sich z. B. bei einem Vergleich der Kapitelltypen von fol. 139 mit Bartsch n. 23 auch nicht bestreiten lässt, doch gehen die Architekturstiche des Meisters von 1515 auf eine bedeutend ältere Quelle zurück (vgl. die Behandlung des Eierstabes und des Zahnschnittes). Nach einer Mitteilung Franz Wickhoffs soll Lady Hanna Rosebery, geb. Rothschild, ganz ähnliche Zeichnungen besitzen; leider blieben alle Versuche, Photographien dieser Blätter zu erlangen, ergebnislos.

Der zweite Teil der Einleitung ist der kritischen Erläuterung der einzelnen Aufnahmen gewidmet, wahrlich keine geringe Arbeit, wenn man die Schwierigkeit bedenkt, die sich oft der Identifizirung eines einzelnen Profiles (z. B. fol. 82 oder 105a!) gegenüberstellten; dem rastlosen Fleisse des Verfassers ist es gelungen, bis auf einige wenige Ausnahmen die Herkunft aller architektonischen Details nachzuweisen. Die im nachfolgenden

zusammengestellten Bemerkungen beziehen sich daher, abgesehen von ganz geringfügigen Berichtigungen, nur auf die Feststellung der kunstgeschichtlich wichtigen Aufnahmen, sowie der im Escurialensis ebenfalls vorkommenden, vermutlich aus einer und derselben Quelle stammenden Objekte:

Fol. 5. Amphitheatrum Flavium: Grundriss des dritten Geschosses, von grossem Interesse infolge der Einzeichnung der Vomitorien (vgl. fol. 39).

Fol. 8. Thermae Diocletiani: Grundriss der Piscina; vgl. die nicht minder sorgfältige Aufnahme eines unbekannten Italieners (Mitte des 16. Jahrhunderts) in der Wiener Hofbibliothek, n. 182.

Fol. 9. Tempio di Romolo: Vgl. Escur. fol. 72, 2.

Fol. 10. Grundriss eines Zentralbaues, dessen Mitte ein oktogonaler Kuppelraum mit Umgang einnimmt: Mr. Ashby macht aufmerksam, dass die ganze Anlage ähnlich in einem Entwurfe Giulianos da Sangallo für Neu-St. Peter (v. Geymüller Taf. 26, Fig. 1) wiederkehrt, woselbst zu beiden Seiten des provisorischen Chores Nikolaus' V. (resp. Pauls II.) Sakristeiräume mit ähnlicher Grundrisslösung angelegt sind. Diese merkwürdige Übereinstimmung beweist aber nur, mit welchem Eifer Giuliano die einzelnen in der Campagna zerstreuten Gebäudereste entweder selbst oder nach fremden Aufnahmen studirt und bei seinen Entwürfen verwertet hat; denn die vorliegende Anlage ist meines Erachtens zweifellos antiken Ursprunges. Dies geht, abgesehen von verschiedenen Momenten, auf deren Anführung und nähere Begründung ich hier verzichten muss, aus einem fast identischen Grundrisse von der Hand des Italieners A hervor, den ich leider erst sieben Monate nach dem Erscheinen meines kritischen Verzeichnisses in einer gänzlich verstaubten Mappe der Sammlung Stosch fand. Zufolge des weiteren Inhaltes dieser Mappe dürfte ihn sein einstiger Besitzer (oder dessen Bibliothekar Gello) als eine Aufnahme eines Teiles der Villa Hadriana angesehen haben; alle Versuche, die ich später behufs einer näheren Identifizirung anstellte, waren jedoch bisher vergeblich gewesen. Schliesslich sei noch auf eine ganz ähnliche Anlage im Sammelband Destailleur im k. Kunstgewerbemuseum in Berlin (fol. 63^{v} n. 3288^{v}) mit der Beischrift: „fu fatto per ser mellino da mano dant°. cauato da un certo schizo“ hingewiesen.

Fol. 12. Grundriss eines nischengeschmückten Rundbaues mit einem konzentrisch angelegten Umgange, der sich nach aussen mit Pfeilern und Säulenpaaren alternirend öffnet; ebenfalls unbedingt antiken Ursprunges. Eine weitere Zeichnung dieses interessanten Grundrisses mir nicht bekannt.

Fol. 13. Grundriss des Pantheons (Erdgeschoss): Bezüglich der noch unverbundenen Säulensockel an den Tabernakeln vgl. Escur. fol. 71.

Fol. 14. Grundriss des Pal. Giraud-Torlonia (Erdgeschoss): Die Bemerkung, dass die Zeichnung auf eine Vorstudie zurückgehen dürfte, weil verschiedene Masse nicht stimmen und besonders die Gartenfront nicht gezeichnet ist, erscheint mir denn doch zu gewagt. Abgesehen von der unrichtigen Wiedergabe einzelner Masse durch den Zeichner, sind die Verlegung mehrerer Türen, sowie die Teilung grösserer Räume durch eingeschobene Mauern auf Rechnung der in späteren Zeiten durchgeführten Umbauten zu setzen (vgl. Letarouilly II, Taf. 145).

Fol. 17. Kopie einer Grundrisstudie für Neu-St. Peter: Beachtenswert infolge der vier Säulenpaare im Kuppelraum (angelehnt an die Diagonal-

seiten der Vierungspfeiler), die in verschiedenen Vorstudien, vor allem auf dem berühmten Rötelplane Bramantes (Uffizien n. 20, v. Geymüller T. 9) wiederkehren. Langhaus!

Fol. 19. a) Grundriss eines antiken Bauwerkes in der Nähe von S. Germano: Vgl. Escur. fol. 72, 1; b) Grundriss eines Kuppelraumes aus den Thermen am Ostufer des Avernus: Vgl. Escur. fol. 74, 1.

Fol. 21 a. Grundriss der »Carceri Vecchie« bei S. Maria di Capua Vetere: Vgl. Escur. fol. 74, 3.

Fol. 23 c. Für den merkwürdigen Grundriss »TEATRI · CHAPITOLII« vermag ich ebenfalls keine Deutung zu finden.

Fol. 25. Grundriss des Cortile di Belvedere und des Giardino della Pigna: Wichtig vor allem infolge der ursprünglichen Gestalt des »Nicchione« (auf der Stelle der heutigen Exedra della Pigna) und wegen des Detailgrundrisses C, in welchem die am Fusse der (zum Giardino della Pigna einst hinaufführenden) Doppeltreppe gelegene Nische aufgenommen erscheint, deren Reste ja noch heute unterhalb des Braccio nuovo erhalten sind und in dem von P. Fr. Ehrle vorbereiteten Prachtwerke über St. Peter und den Vatikan in einer grossen Lichtdrucktafel wiedergegeben werden.

Fol. 28. Die Innenansicht des kleinen Grabmales fol. 29 a, wie aus einem Vergleich mit Vol. B fol. 8^{v} der angeblichen Giocondo-Zeichnungen in Petersburg hervorgeht, woselbst die ganz identische Innenansicht unmittelbar unter dem Grundriss fol. 29 a gezeichnet ist. In dem Coner'schen Grundrisse sind die beiden Luftschächte, sowie die beiden seitlichen halbrunden Nischen von der Hauptnische viel zu weit entfernt gezeichnet.

Fol. 29 b und 30. Backsteingrabmal an der Via Latina: Vergleicht man die Masse der mittleren wie der beiden seitlichen Nischen im Grundrisse (fol. 29 b) mit der Wiedergabe im Aufrisse (fol. 30) — die Zugehörigkeit ist ja zweifellos — so machen sich angesichts einer so bedeutenden Differenz gewichtige Bedenken gegen die Verlässlichkeit des zweiten Zeichners (spätere Hand) geltend. Der dunkelangelegte Bogen unterhalb des Sockelbandes in der Innenansicht bedeutet wohl nichts anderes als die Ansatzspuren des eingestürzten Tonnengewölbes über der Grabkammer. Eine flüchtige und mangelhafte Wiedergabe dieses Grabmales (Grundriss und Aufriss der Rückwand) in Vol. B fol. 1 der angeblichen Giocondo-Zeichnungen in Petersburg.

Fol. 31. Grundriss von Neu-St. Peter: Wertvoll infolge der zahlreichen Massangaben am provisorischen Chor Nikolaus' V. (resp. Pauls II.).

Fol. 35 und 36. Innenansicht der Rotunde des Pantheons: Bezüglich der noch freistehenden Säulensockel an den Tabernakeln vgl. Escur. fol. 30 und 44.

Fol. 39. Querschnitt samt Innenansicht des Amphitheatrum Flavium: Dieses überaus exakt gezeichnete Blatt muss als eine ganz hervorragende Leistung des ersten Zeichners bezeichnet werden.

Fol. 42. Theatrum Marcelli: Der Schlusstein der jonischen Ordnung ohne Maske.

Fol. 48. Menologium Rusticum Vallense: In den beiden Wiener Exemplaren von Lafreris Speculum Romanae magnificentiae (Hofbibliothek und Akademie der bildenden Künste) befindet sich ebenfalls kein Stich des Menologium.

Fol. 52. Arco di Portogallo: Sammelband Destailleur (A 376) fol. 36ᵛ (nicht 37). Zu den zitirten Aufnahmen wären noch die folgenden Zeichnungen nachzutragen: Anonymus Destailleur (Berlin, kgl. Kunstgewerbe-Museum) fol. 61 (174—175) und Sammelband Dest. (ebenda) fol. 33 (Aufriss) und 33ᵛ (Kapitell und drei Gesimsprofile, jedoch ohne Masse).

Fol. 63. Ein spitzgiebeliges und ein rundbogiges Tabernakel mit noch unverbundenen Säulensockeln aus der Rotunde des Pantheons: Der Verf. macht auf die von Lanciani zitirte Stelle bei Ligorio (cod. Taur. XIII, fol. 47—55ᵛ) aufmerksam, wonach ein Tabernakel durch Raffael und Baldassare Peruzzi restaurirt worden wäre, ein Beispiel, welches Nachahmung gefunden und zur Restauration aller übrigen Tabernakel auf Kosten frommer Stiftungen geführt hätte (vgl. Escur. fol. 44).

Fol. 71. Neu-St. Peter: Profil des dorischen Gebälkes und Kapitelles vom provisorischen Chore Nikolaus' V. (resp. Pauls II.), wertvoll infolge der zahlreichen Massangaben.

Fol. 79. Neu-St. Peter: Profil des Gebälkes und des Kapitelles der von Bramante begonnenen dorischen Altarumhausung »circa aram S. Petri«, die B. Peruzzi vollendet haben soll (vgl. v. Geymüller Taf. 24 u. S. 324).

Fol. 88 b. Basilica Ulpia: Canina II, tav. 119 (nicht 118), Fig. 3; vgl. Escur. fol. 46.

Fol. 96. Mausoleum Hadriani: Aufriss des Gebälkes und des Pilasterkapitelles vom quadratischen Unterbaue; vgl. Escur. fol. 25.

Fol. 100 b. Friesornament, vermutlich von einem Rundbaue in der Nähe von Tivoli stammend; vgl. meine Ausführungen zu Escur. fol. 36ᵛ, 2.

Fol. 118. Karyatide: Zu den zitirten Aufnahmen wäre noch die Zeichnung im sog. Skizzenbuche des B. Peruzzi in Siena (Bibl. com. cod. S. IV. 7, fol. 6) nachzutragen; daselbst mit rechtem Standbein, ohne Beischrift.

Fol. 119 c. Pilasterkapitell: Vgl. meine Ausführungen zu Escur. fol. 62, 4.

Fol. 120 b und c. Zwei Kapitelltypen, ähnlich mit Escur. fol. 49ᵛ, 4.

Fol. 125 b. Die bekannte Säulenbasis von S. Bartolomeo all' Isola, die infolge ihrer reichen Ornamentik so oft gezeichnet worden ist; vgl. Escur. fol. 23, 6.

Fol. 126 b. Säulenbasis aus der Cella vom Templum Concordiae: Vgl. Escur. fol. 51, 3.

Fol. 132 a. Säulenbasis vom Portico di S. Venanzio am lateran. Baptisterium: Vgl. Escur. fol. 23, 3.

Fol. 141 c. Kantharus im Vorhof von S. Cecilia: Vgl. Giuliano da Sangallo, Sienesisches Skizzenbuch fol. 71 (v. Fabriczy S. 69).

Fol. 151 a. Kapitell aus Alt-St. Peter: Vgl. Wiener Hofbibliothek n. 78 (»questo capitello conposito staua in sto. pietro di Roma«). Es dürfte eines der beiden Riesenkapitelle sein, welche gegenwärtig die beiden Säulen zur Seite der Berninischen Cattedra di S. Pietro (im Chor von Neu-St. Peter) schmücken. Sie können aber schwerlich je einer Säule des Langhauses von Alt-St. Peter angehört haben, sondern dürften vermutlich an hervorragender Stelle (am arcus triumphalis?) gestanden sein; ihr guter Erhaltungszustand veranlasste (um 1657) ihre neuerliche Verwendung.

Fol. 156. Das Rankenornament der vatikanischen Biga: Vgl. Escur. fol. 11v. Helbig, Führer I², 333 (nicht 33).

Fol. 160. Sitzender Greif, dessen Herkunft von der Basilica Ulpia (Canina II, tav. 118, Fig. 1) mir jedoch ausgeschlossen erscheint. Der Zeichnung nach dürfte er ebenso wie Escur. fol. 59, 1 und 62, 2 von den marmornen Schranken abzuleiten sein, welche zwischen den Säulen des Pigna Cantharus im Vorhof von Alt-St. Peter eingefügt waren (vgl. Hülsen, Röm. Mitt. 1904, Taf. V).

Wien. Hermann Egger.

Kunstgeschichtliche Anzeigen.

Beiblatt der „Mittheilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung“

Redigirt von **Franz Wickhoff.**

Jahrgang 1906. **Nr. 4.**

Richard Stettiner, Die illustrierten Prudentius-Handschriften. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der philosophischen Doktorwürde an der Kaiser Wilhelms-Universität Strassburg. Berlin 1895, Druck von J. S. Preuss. 8⁰. VIII u. 400 S.

— — Die illustrierten Prudentius-Handschriften. Tafelband. 695 Handschriften auf 200 Tafeln. Berlin 1905. G. Grotesche Verlagsbuchhandlung. Fol. 22 S. 200 Tafeln in Lichtdruck.

Eine der wichtigsten, sorgfältigsten und zugleich erfolgreichsten Arbeiten auf dem Gebiete der mittelalterlichen Kunst hat bisher keine Besprechung erfahren, nicht ganz ohne Schuld des Autors, wie er es selbst sagt. Das Buch ist seinerzeit nicht besprochen worden, weil man auf das angekündigte Tafelwerk wartete, und jetzt, nachdem das Tafelwerk erschienen, wird es nicht besprochen, weil man auf den vom Autor angekündigten dazugehörigen Textband wartet, der eine Erneuerung und Bereicherung des Textes der Dissertation enthalten soll. Dieser Textband wird, wie mir der Autor freundlichst mitteilt, nicht so bald, als er hoffte, erscheinen können; er wird wohl noch anderthalb Jahre auf sich warten lassen. Inzwischen hat der Autor durch genaue Register die Benützung des Tafelbandes sehr erleichtert, und es lohnt sich der Mühe, sich durch eingehende Durcharbeitung des bereits Geleisteten auf das Erscheinen des Schlusses vorzubereiten. Es wird das nicht so leicht sein, weil St. selbst Hindernisse bereitete. In der Einleitung zum Tafelwerke heisst es: „Vor zehn Jahren habe ich in einer vorläufigen, nicht im Buchhandel erschienenen Veröffentlichung die Verwandtschaften der uns bekannten Illustrationen

zur Psychomachia des Prudentius dargelegt.« Damit ist die Dissertation gemeint, die nicht näher bezeichnet wird und deren Titel nicht zitirt wird, so dass sie von dem, dem die bibliographischen Hilfsmittel nicht bekannt oder nicht zugänglich sind, nicht auffindbar ist. Ich habe mich bemüht, mir ein Exemplar durch den Buchhandel zu verschaffen, was nicht möglich war. Doch ist sie bei ihrer Ausgabe an die grossen Bibliotheken gelangt. Ich konnte sie schliesslich in der Wiener Hofbibliothek finden. Es ist nicht recht einzusehen, warum der Autor seine Publikation versteckt, anstatt genau anzugeben, wo sie aufzufinden sei, als ob er sich ihrer schämen müsste, während sie, wie schon gesagt, eine der vortrefflichsten und wichtigsten Arbeiten über die Kunst des Mittelalters ist. Ihr Inhalt soll nun summarisch angegeben werden. Sie beginnt mit der Beschreibung der neunzehn bekannten illustrierten Handschriften, die mit wissenschaftlicher Genauigkeit beschrieben werden, deren Literatur genau mitgeteilt wird, und von denen die bedeutende Berner Handschrift durch viele kleinere Abhandlungen und zwei Exkurse noch weiter erläutert wird. Daran schliesst sich der zweite Teil über das Verwandtschaftsverhältnis der Handschriften, die in zwei grosse Gruppen zerfallen. Zuerst wird die Fortentwicklung innerhalb der ersten, dann die innerhalb der zweiten Gruppe geschildert, verschmolzene Einflüsse bemerkt, ein Nachzügler aus gotischer Zeit herausgehoben und endlich das Ergebnis durch eine Stammestafel veranschaulicht (S. 201), die ergibt, dass sich alle erhaltenen illustrierten Exemplare in zwei Gruppen sondern lassen, von denen eine in ihrer französisch-englischen Verzweigung auf eine angelsächsische Handschrift, die andere auf eine karolingische zurückgeht. In einem Anhange zu diesem Teile werden die Beischriften und die Glossen untersucht. Der dritte Teil enthält die ursprüngliche Gestaltung und Fortentwicklung der Bildmotive, wovon jede einzelne Darstellung mit grosser Anschaulichkeit entwickelt wird. Die wichtigsten Resultate für die Kunstgeschichte sind darin enthalten. Das ganze ist eine fruchtreiche abgeschlossene Untersuchung, die der Autor in dem Textbande zu den Tafeln noch erweitern und vertiefen will. Was er mir davon freundlich mitteilt, möchte ich nicht für mich allein haben und dem interessierten Publikum nicht vorenthalten. Er sagt über den Textband: „Den Kern desselben wird der Inhalt des alten Bandes ausmachen; zu verbessern habe ich nur Einzelheiten. — — Dann aber wird eine zweifache starke Erweiterung hinzutreten. Ich will mich noch stärker bemühen, das Aussehen des Archetypons zu rekonstruiren und will dasselbe dann in die Kunst seiner Zeit hineinzustellen versuchen, ikonographisch und stilistisch. Eine Erweiterung, wofür ich das Material im wesentlichen beisammen habe, wird die Bedeutung der Prudentius-Handschriften für die künstlerische Phantasie des Mittelalters darlegen; ich kann Einflüsse in Handschriften, in Mosaiken, in Elfenbeinen und in einem Bauwerke etc. nachweisen. Endlich soll dargelegt werden die Bedeutung des durchgeführten Vergleiches der Handschriften für die kulturgeschichtliche Erkenntnis. Fast in allen Trachtenbüchern, kulturgeschichtlichen Werken etc. finden wir Abbildungen aus Prudentius-Handschriften, meist ohne Quellenangaben und fast immer ganz sinnlos verwendet als Beispiele für Tracht, Bewaffnung etc. Gerade bei dem eingehenden Vergleiche, der mir gezeigt hat, wo unverständige Nachbildung der Vorlage und wo selb-

ständige Weiterbildung steckt, habe ich erkannt, wie vorsichtig wir bei der kulturgeschichtlichen Ausnützung alter Handschriftenbilder sein müssen und welcher Missbrauch getrieben wurde. Ich habe mir für die Prudentius-Handschriften eine Art Differenzirmethode ausgedacht: nur wo wir Vorlage und die mittelbar oder unmittelbar abhängigen Handschriften kennen, lassen sich selbständige Änderungen der letzteren als kulturgeschichtliches Material benützen.« Man wird mir für die Mitteilung dieser gehaltreichen Benachrichtigung danken, man wird daraus sehen, was wir alles von Bedeutung zu erwarten haben, und wie fördernd es sein wird, sich für die Aufnahme dieses Werkes vorzubereiten. Von meinem Standpunkte aus möchte ich folgende Wünsche aussprechen. Es ist immer darauf aufmerksam gemacht, wenn im ersten Pariser Codex 8318 die Figuren auf das antike Original zurückgehen, z. B. bei den Verkürzungen; jedoch andere Gegenstände sind weniger ausführlich hervorgehoben. So wird man sonst nirgends im Abendlande im 10. Jahrhundert einen Baum finden von so naturgetreuer Darstellung, als der auf Fol. 50 daselbst, der nur ein Residuum der antiken Knnst sein kann. Alle Dinge, wie dies, die noch auf impressionistische Darstellung und auf Raumzusammenhang hinweisen, wie die Terrainlinien in den angelsächsischen Manuskripten, wären zu sammeln und hervorzuheben. Auch wird man sich hüten müssen, Dinge als fortbildende Verbreiterungen der Kompositionen zu betrachten, die sich nur als Bewahrung der antiken Kompositionen erklären lassen. Im Berner Codex z. B. ist neben dem Altar des Götzendienstes eine antike Bildsäule aufgestellt, die in den zwei Kompositionen, wo sie vorkommt, F. 34 b und 35 a, wirklich antiken Bronzebildern nachgebildet ist, ebensolche Statuen bringen zwei Brüsseler Codices. Der Autor scheint das für einen Zusatz des Zeichners des karolingischen Vorbildes anzusehen (S. 238), ich habe es wenigstens so verstanden, er drückt sich nicht ganz deutlich aus. Welche Fülle von sachlichen und archäologischen Kenntnissen würde das voraussetzen, die der karolingischen Zeit nicht zuzumuten sind. Die einzige mögliche Erklärung ist, dass sich diese Figuren aus dem antiken Original erhalten haben. Das gibt aber ein gutes Vorurteil für alle die reichen Kompositionen des Berner Codex, die vielfach wie die Mosaiken in S. Maria Maggiore und die Miniaturen der Wiener Genesis angeordnet sind und, wie mir scheint, nicht im Detail der einzelnen Bewegung, sondern in ihrer Gesamtfassung dem verlorenen Original am nächsten stehen, unbeschadet der Wichtigkeit der Einzelheiten in der ersten Gruppe, besonders im Pariser und Leidener Codex. Was diesen Prudentius-Bildern die höchte Wichtigkeit für das Abendland gibt, ist, dass nicht wie bei den religiösen Bildern immer ein Nachschub oder besser eine Auffrischung von Seiten der griechischen Kunst, wo sich die Kompositionen länger und getreuer erhalten hatten, stattfindet, sondern dass sich das Phänomen der Umbildung antiker Form in mittelalterliche in ihnen rein ausspricht und beobachten lässt, mögen sich auch von Anfang an die antiken Elemente schon in einem lockeren Zusammenhange, das heisst in einem Zustande der Auflösung, befunden haben.

Wien. Franz Wickhoff.

Deutsche Kunsttopographien II. Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover. II. Regierungsbezirk Hildesheim. 1. u. 2. Stadt Goslar. Bearb. in Gemeinschaft mit A. von Behr, königl. Baurat, Dr. U. Hölscher, Professor, von Dr. phil. Carl Wolff, Landesbaurat. Hannover 1901. (Heft 2 u. 3 des Gesamtwerkes.)

Die im Titel genannten Verfasser haben sich in der Weise in die Arbeit geteilt, dass Hölscher den historischen Teil übernahm, Wolff und v. Behr den kunstgeschichtlichen, und zwar jener die kirchlichen, dieser die profanen Denkmäler.

Die Anlage ist im grossen und ganzen die allgemein übliche. In der Einleitung wird nach einer kurzen Charakteristik der historischen Quellen ein Überblick über die Entwicklung der Stadt gegeben; der älteste vollständige Stadtplan und der Stich aus Merians Topographie geben ein Bild von ihrer Anlage. Abweichend vom sonstigen Gebrauch hebt das Werk dann nicht mit den kirchlichen Bauten an, sondern, da der historischen Entwicklung zuliebe die kaiserlichen Stiftungen, profane wie kirchliche, vorangestellt sind, mit deren ältester, der Kaiserpfalz. Es folgen die städtischen Kirchen, Befestigung, öffentliche und private Profanbauten. Bei jedem Baudenkmal hat zuerst der Historiker das Wort und stellt zusammen, was aus den historischen Quellen über seine Entstehung und seine Schicksale zu erfahren ist; es folgt dann eine Beschreibung des Baues.

Am Schlusse dieser Untersuchung werden allgemein in den Topographien die Einzelobjekte behandelt. Hier scheint die Arbeitsteilung dabei verhängnisvoll gewirkt zu haben. Offenbar hat man die wichtigeren Objekte durch den Historiker bearbeiten lassen wollen; das Ergebnis ist ein grosses Durcheinander. Die Mehrzahl wird in der Baubeschreibung besprochen, einige aber in der historischen Darstellung, einzelne an beiden Stellen. Will man Näheres über den sog. Crodoaltar erfahren, so findet man die Literatur über ihn und Hölschers Ansicht über seine Entstehungszeit in der Geschichte des Domstiftes, seine Beschreibung (ohne Hinweis auf die andere Stelle) und eine Abbildung aber nach der Beschreibung der Domkapelle, in der er aufbewahrt wird. Diese Inkonsequenz erschwert die Benützung des Buches ungemein, da auch kein zureichendes Register aushilft; um die Ansicht der Verff. über einen beliebigen Gegenstand kennen zu lernen, muss man das gesamte Kapitel über den Aufbewahrungsort durchlesen.

Immerhin wird man Unübersichtlichkeit der Anlage gern in Kauf nehmen, wenn nur historisches und kunsthistorisches Material in möglichster Vollständigkeit und Durcharbeitung dem Benützer unterbreitet wird.

Für den historischen Teil waren Vorarbeiten ausreichend vorhanden. Die Rolle, die Goslar in der Geschischte der älteren Kaiserzeit spielt, hat veranlasst, dass überall, wo man sich mit dieser beschäftigte, das Material, das Beziehung auf Goslar hat, verwendet und infolgedessen kritisch behandelt worden ist. Eine Sammlung der Ergebnisse und Sichtung des dort nicht bearbeiteten Materials bis zum Jahre 1400 lag im städtischen Urkundenbuch von Bode vor, in dem man nicht nur die Urkunden zu-

sammengestellt findet, sondern auch die wichtigen Nachrichten der erzählenden Quellen; Einleitungen zu den einzelnen Bänden geben zusammenhängende Darstellungen der Stadtgeschichte mit Berücksichtigung der Baudenkmäler. Diese Vorarbeiten sind von Hölscher gewissenhaft benützt, hier und da vervollständigt worden. Auch für die Zeit nach 1400 scheint das erreichbare Material vollständig und kritisch verwertet zu sein. Was freilich in einem solchen Werk die Beschreibung der Fresken des Prof. Wislicenus im Kaiserhaus (1875 ff.) soll oder Verszitate aus Pröhles Harz- und Kyffhäusersagen, sieht man nicht recht ein; aber die Zuverlässigkeit der historischen Arbeit entschädigt für derartige Schnörkel, die nur leider zu häufig vorkommen.

Bei der Besprechung der Malereien im Huldigungssaal des Rathauses hat sich Hölscher in einen längeren kunsthistorischen Exkurs eingelassen und es ist erfreulich, dass er, wenn auch ohne seine Ansicht zu begründen, die Untersuchungen Müller-Grotes[1]) ablehnt, der in ihnen Werke Hans Raphons sehen wollte. Zu Raphons bezeichneten Werken hatte Müller-Grote das grosse aus dem Braunschweiger Dome stammende Altarwerk mit der Darstellung Christi (herzogl. Mus. Nr. 33) hinzugefügt, weil er hier und dort Anlehnungen an den älteren Holbein zu bemerken glaubte; aus dem Braunschweiger Bild hatte er dann wieder Stilmerkmale abgeleitet, die er in den Goslarer Malereien wiederfand. Zweifellos hat nun die Braunschweiger Tafel ebensowenig mit Raphon etwas zu tun wie mit Holbein, da sie vielmehr Motive und Typen aus Schongauer-Stichen entlehnt; aber auch zu den Goslarer Bildern, die viel vorgeschrittener sind, besteht keinerlei Beziehung, wovon man sich durch eine Stilvergleichung leicht überzeugen wird. Man wird also Hölscher nur Recht geben können, wenn er die Frage nach dem Urheber offen lässt, bis einmal die niedersächsische Malerei dieser Zeit im Zusammenhange untersucht worden ist. Auch die oberdeutschen Einflüsse, die er konstatiert — bis Müller-Grote galten die Bilder als Werke der Wohlgemutschule — sind sicherlich vorhanden und entsprechen nur einer allgemeinen Strömung im 16. Jahrhundert, die sich auch in der Plastik verfolgen lässt, wofür aus Goslar die ausgezeichnete markige Holzpietà der Jakobskirche (leider nur kurz erwähnt und nicht abgebildet) zu nennen wäre.

Für den kunsthistorischen Teil des Werken lagen vor allem die Arbeiten Mithoffs vor, der schon in den siebziger Jahren eine Topographie der hannoverschen Lande schrieb und auch in anderen Werken eine Reihe von zumal für die Untersuchung der Baudenkmäler wertvoller Arbeiten aus diesem Kreise veröffentlichte. Trotz dieser Vorarbeit ist die Lösung der eigentlichen wissenschaftlichen Aufgabe, die dem kunsthistorischen Bearbeiter eines Baudenkmales obliegt, die Verbindung des Ergebnisses der historischen Forschung mit dem Baubestand, auch nicht an einer Stelle versucht worden. Wenn sein Material es ihm nahelegte, hat Hölscher hie und da auf Bauteile hingewiesen, die sich vielleicht mit bestimmten Nachrichten in Verbindung bringen liessen; aber naturgemäss muss diese Methode völlig ergebnislos bleiben. Der einzig mögliche Weg ist der, dass

[1]) Müller-Grote, Die Malereien des Huldigungssaales im Rathaus zu Goslar. Berlin, Grote. 1892.

der Kunsthistoriker eine genaue Analyse des Denkmals vornimmt und die Ergebnisse dieser Untersuchung mit den Angaben erzählender oder urkundlicher Quellen, so weit es möglich ist, in Beziehung zu setzen sucht. Geht man vom historischen Material aus, so werden bei dessen Lückenhaftigkeit die schwersten Irrtümer in der Datierung unvermeidlich sein, oder man bekommt bei vorsichtigerer Verwertung im besten Fall ein durchaus unvollständiges Bild der Baugeschichte.

Die Natur des in den Topographien behandelten Stoffes bringt es mit sich, dass der Ref. aus der Masse desselben nur Einzelproben herausnehmen kann, an denen die befolgte Methode zu zeigen ist; diese aber werden so gewählt, dass der Einzelfall zugleich die überhaupt angewendete Methode illustriert. In diesem Falle möge als Beispiel für die Behandlung eines Baudenkmals die Neuwerkskirche dienen.

Nach einer zweifellos echten Urkunde vom Jahre 1186 wurde im Januar dieses Jahres die Weihe des Hauptaltares der neuen Gründung, im Oktober die eines Altares »in australi parte ecclesie« vollzogen. Hölscher bemerkt, dem Vorgang Mithoffs folgend, dass mit dieser klaren Überlieferung viele Teile des Gebäudes nicht in Einklang zu bringen sind. »Wir müssen vielmehr annehmen, dass der im 12. Jahrhundert begonnene Bau der Kirche längere Zeit, mindestens noch bis in die Mitte des 13. Jahrhunderts fortgesetzt worden ist.« Das Bedenken ist vollkommen berechtigt; positives Material zur Stützung der späten Datirung konnte der Historiker nicht liefern; die Frage war nun, ob die kunsthistorische Untersuchung des Objektes Indizien für Bauperioden, Unterbrechungen etc. zu geben vermochte. Nach derartigen Angaben wird man aber vergeblich suchen. Die Beschreibung ist ganz allgemein gehalten, liefert nicht die geringsten Hinweise für die Baugeschichte, die Beschäftigung mit ihr beschränkt sich auf den Satz: »Entgegen dieser einheitlichen Erscheinung des Äussern finden wir im Innern des Bauwerkes neben der romanischen Kunst, unmittelbar mit ihr verbunden und in eigener Weise verarbeitet, die Formen der beginnenden Gotik.« Einige Seiten weiter steht ganz vereinzelt die Beobachtung: »An der Westseite des südl. Querschiffes hat der Sockel einen Ansatz, welcher auf eine früher geplante grössere Breite des Seitenschiffes schliessen lässt.«

Wir wollen sehen, was eine eingehendere Untersuchung des Baues lehrt. In der ganzen Kirche steigen die Aussenmauern auf der Innenseite schlicht aus dem Bodenbelag empor; allein an der Ostseite des südlichen Querschiffarmes — man beachte die Übereinstimmung mit der urkundlichen Nachricht — setzt sie über einem Sockel an, der aus einer über senkrechtem Ansatz beginnenden, sehr hohen und steilen Hohlkehle besteht; dieses Profil kehrt ausserhalb des Querschiffs im ganzen Bau nicht wieder. Der angrenzende Vierungspfeiler ruht wie der nördliche auf einem weit reicher profilirten Sockel von abweichender Höhe, dessen Ansatzpunkt an den ersterwähnten deutlich beweist, dass dieser der ursprünglich vorhandene war. Dieser erste bildet auch noch die Basis der das Gewölbe tragenden Säule in der Südostecke, wo man die Ummantelung wohl für unnötig hielt; während er aber einst einen nach Westen verlängerten, rechteckigen Vorsprung bildete, wurde er nachträglich oben bis zu einem Quadrat zurückgearbeitet, um die Fluchtlinie des inzwischen umgestalteten

Vierungspfeilers zu gewinnen. Das Gewände der zugehörigen Nebenapside ist mit einer doppelten Hohlkehle profilirt, die ebenfalls in ähnlicher Weise nicht wieder auftritt.

Diese Indizien weisen darauf hin, dass wir die Reste einer älteren Anlage vor uns haben. Nun entsprechen aber die Einzelformen der Gliederungsmotive in den Verhältnissen aufs genaueste denen der Altäre in der Haupt- und in der eben besprochenen Nebenapside, in denen wir die a. 1186 geweihten zu erblicken haben, da kein Anlass war, sie zu erneuern; daraus ergibt sich die Datirung der in Frage stehenden Bauteile. Dieser erste Bau kann aus unbekannten Gründen nie weit gediehen sein; sicher ist nur, dass er in Nachahmung des a. 1173 begonnenen Braunschweiger Domes, der für Sachsen zum ersten Male dieses Beispiel gab, auf Wölbung angelegt war. Nach der Verwandtschaft der Einzelformen werden die Gewölbe der Domvorhalle, die mit Sicherheit nicht genauer als saec. XII. 2. H. datirt werden kann, ähnlich aussehen, wie die der ursprünglichen Anlage von Neuwerk geplant wurden.

Es ist hier nicht der Ort zu einer genauen Analyse des Baues; so viel aber sei gesagt, dass der Aussenbau des Querschiffes und des Chorquadrates nach dem ersten Entwurf im grossen und ganzen einheitlich ausgeführt wurde. Im Innern machen sich noch einige Schwankungen im Unterbau bemerkbar; der Oberbau ist in einer späteren Zeit vollkommen umgestaltet worden, wobei auch die jetzigen rippentragenden Dreiviertelsäulen erst eingezogen zu sein scheinen, die im Querschiffe, so weit ich das untersuchen konnte, mit dem Mauerwerk der Pfeiler abweichend vom Langhaus nicht im Verband stehen. Das geschah bei Gelegenheit des Langhausbaues, der als geschlossene Einheit mit durchaus veränderten Profilen an das Querhaus angelegt wurde und durch seine ganz originelle Gewölbelösung, die konstruktive Errungenschaften der Gotik mit den schwersten romanischen Einzelformen verbindet, wie durch die bizarre Dekoration, deren Wiederkehr am Äussern der Haupt- und der nördlichen Nebenapside deren Gleichzeitigkeit erweisen, von grösstem Interesse ist. Seine Profile sind denen der Nonnenempore der Frankenberger Kirche in Goslar, die mit allergrösster Wahrscheinlichkeit in den Jahren um 1236 entstanden ist, so verwandt, dass wir diese Zeitbestimmung auch für die endgültige Ausgestaltung der Neuwerkskirche in Anspruch nehmen dürfen. Bei dem grossen Mangel an einigermassen sicheren Daten für die Rezeption entwickelterer Wölbungsformen im nördlichen Deutschland für diese Zeit, ist die Ansetzung aber nicht ohne Bedeutung; zugleich ist sie geeignet, auch für die sächsische Plastik eine Datirungsstütze zu bieten.

In einem der westlichen Traveen des Mittelschiffes ist der Zwickel zwischen Gurtbogen und anstossender Gewölbekappe verziert mit dem Stuckrelief des segnenden Christus, vom Text kurz und ohne Datirungsversuch erwähnt. Man muss annehmen, dass es gleich nach Vollendung des Gewölbes verfertigt ist, weil es ohne grosses Gerüst dort nicht anzubringen war, der verhältnismässig verlorene Platz aber die Anfertigung eines solchen eigens zu diesem Zweck höchst unwahrscheinlich macht. Stilistisch entspricht die Gestalt genau — die auf S. 102 gegebene Federzeichnung gibt eine völlig falsche Vorstellung von der trefflichen, schon

durch ihre Grösse beachtenswerten Skulptur — den bekannten Kanzelfiguren in der Neuwerkskirche. Auf diese Weise wird deren Datirung durch Goldschmidt gestützt, nach dessen Entwicklungsreihe der Darstellungsformen in der sächsischen Plastik sie auch etwa um 1230 fallen würden.

Begreiflicherweise entspricht die Behandlung der Einzelobjekte der der Baudenkmäler. Von der Inkonsequenz der Verteilung auf historischen und kunsthistorischen Mitarbeiter ist schon die Rede gewesen. Diejenigen, die dem Kunsthistoriker zugeteilt worden sind, werden von diesem aber nicht etwa am Schlusse der Baubeschreibung im Zusammenhange behandelt, sondern sie sind nach dem jetzigen, rein zufälligen Standort durch die ganze Baubeschreibung verstreut. Das ist zu rechtfertigen, wenn es sich z. B. um Skulpturen handelt, die in engster Verbindung mit dem Bauwerk stehen, wo eine Losreissung unnatürlich und gewaltsam wäre; und und auch dann müsste man eine übersichtliche Zusammenstellung mit Hinweisen am Schluss des Kapitels fordern.

Auch Vollständigkeit in der Aufzählung der Einzelobjekte ist nicht erzielt worden, nicht einmal in dem Sinne, dass kunsthistorisch wichtiges Material auch nur erwähnt wird. In der Domkapelle liegt ein Haufen von Stucktrümmern durcheinander, in dem man menschliche Leiber und Gliedmassen erkennt; daneben sind aus einigen Stücken zwei fast vollständige männliche Figuren aufgebaut, denen nur Gesichtsteile, Füsse und Unterarme fehlen, die sonst vollkommen intakt sind. Schon der Qualität nach in ihrer strengen Frontalität, in ihrer mit sehr feinen, wie angeplätteten und doch plastisch gegebenen Parallelfalten, die zwischen den Füssen in gewundene Trichter auslaufen, durchgeführten Gewandbehandlung nehmen sie einen bemerkenswerten Platz innerhalb der romanischen sächsischen Plastik ein. Während Mithoff doch wenigstens kurz bemerkte: »Reste sehr alter Stuckfiguren«, findet man sie hier nicht mit einem Worte erwähnt.

Eine Gruppierung innerhalb der Materialmasse ist nicht versucht und auch für den Benützer unmöglich, da die Abbildungen höchst unglücklich gewählt und die gegebenen sich zum Teil als unbrauchbar erweisen, da sie Reproduktionen von Mithoffs Holzschnitten sind. Die Beschreibung ist flüchtig, fast immer muss man sich z. B. mit der Bezeichnung „gotisch« auch für die Datirung begnügen, oft ist nicht einmal ein derartiges Schlagwort gogeben. Charakteristisch ist folgendes Beispiel: In der Aufzählung der Objekte, die nach Abbruch des Domes in der Domkapelle aufgestellt wurden, findet man: »die gotische Einfassung des Hochchors nebst dem Altarbild ‚das heilige Abendmahl‘, in dem die Neuzeit einen Kranach oder Dürer finden wollte, eine Ansicht, die schon von Büsching S. 289 widerlegt ist. Vermutlich ist es das Altarbild in der Stephanikirche«. Sucht man das Bild unter »Stephanikirche« auf, dann findet man im historischen Teil die Angabe: »Das Altarbild, das heilige Abendmahl darstellend, ehemals für einen Kranach, auch Dürer, ausgegeben, stammt aus dem Dome [1819].« Die oben vermutete Provenienz ist also hier schon zur Gewissheit geworden; bei der Beschreibung des Altars findet man nur: »Unten ist das heilige Abendmahl, gemalt, dargestellt.« Wer sich nun meinetwegen mit den Wandbildern im Rathaus beschäftigt und nach etwaigen gleichzeitigen Goslarer Bildern umsieht,

nimmt selbstverständlich an, dass es sich zum mindesten um ein Bild des 16. Jahrhundert handelt, die ja oft genug vom Lokalpatriotismus mit beliebigen berühmten Autorennamen belegt worden sind. Bei einem Besuch der Kirche wird er finden, dass das Abendmahl ein ganz minderwertiges Machwerk des 18. Jahrhunderts ist, das an seinem Platz über dem Altartisch hängen dürfte, seitdem der Altar 1767 errichtet wurde, also nicht erst 1819 dorthingekommen sein kann. Man wird in allen gleichzeitigen Altären Mitteldeutschlands an entsprechender Stelle unabhängig von der Architektur des Altaraufbaues ein gerahmtes Tafelbild mit der Abendmahlsdarstellung finden.

v. Behrs Beschreibung des Kaiserhauses und der Befestigungen ist mit grösserer Sachkenntnis und Zuverlässigkeit gemacht, auch seine Behandlung der Privatarchitektur, die unabhängig ist von Steinackers vortrefflichem Buch: Die Holzbaukunst Goslars (1899), gibt das, was man mit Fug an dieser Stelle erwarten kann. Sehr gut sind die von ihm herrührenden neuen Bau-Aufnahmen, in denen rühmenswerter Weise alle vorkommenden Profile gegeben wurden, sodass damit dem Leser eigene Nachprüfung ermöglicht wird.

Aber nach Wichtigkeit des behandelten Materials und schon durch den räumlichen Umfang überwiegt Wolffs Arbeit so, dass sie das Urteil über den wissenschaftlichen und praktischen Wert des Buches im wesentlichen bestimmen muss. Und da kann man nicht anders sagen, als dass derartige Arbeiten geeignet sind die Vorstellung, der man oft genug begegnet, zu rechtfertigen, als ob die Tätigkeit der Inventarisation mit wissenschaftlicher Arbeit nichts zu tun habe. Gegenbeispiele mögen zeigen, wie anders diese Tätigkeit bei anderer Auffassung der Aufgabe erscheint.

Wolfenbüttel. Wilhelm Köhler.

G. Ludwig — Pompeo Molmenti. Vittore Carpaccio, la vita e le opere, con 225 illustrazioni nel testo e 62 tavole. Ulrich Hoepli, Milano 1906. 8⁰. XVI u. 307 S.

Dr. G. Ludwig, unter Mitwirkung Dr. F. Rintelens, Venezianischer Hausrat zur Zeit der Renaissance, 191 S. mit einer Tafel, 73 Abbildungen im Text in „Italienische Forschungen, herausgegeben vom kunsthistor. Institut in Florenz. I. Band. Bruno Cassirer, Berlin 1906. Gross 8⁰. XIII und 387 S. mit 3 Tafeln und 125 Abbildungen im Text“.

Wilhelm Bode, Nachruf an Dr. Gustav Ludwig, 6 S. im selben Bande.

In der Vorrede des Buches über Carpaccio schildert Molmenti zuerst Wesen und Arbeiten des verstorbenen Ludwig, dann ihre gemeinschaftliche Arbeit an dem Werke. Während der Ausführung des Kapitel VII

sei Ludwig gestorben. Bis ins Kapitel V habe Ludwig die Druckbogen gelesen. Im VII. Kapitel habe Molmenti die Arbeit wieder aufgenommen. Für die Fortsetzung hätten ihn zunächst früher publizirte Arbeiten Ludwigs und dessen Aufzeichnungen unterstützt, für das letzte Kapitel wenigstens die von Ludwig gesammelten Photographien, während Notizen Ludwigs dafür fehlten. Man kann getrost sagen, die erste Hälfte des Buches ist ganz von Ludwig gearbeitet, so dass Molmenti nur für die Flüssigkeit des Stils sorgte und einige Verzierungen anbrachte, wie z. B. die Einleitung über die Mosaiken der Markuskirche, die leicht zu erkennen sind.

Ludwig hat sich im ersten Kapitel, das von Lazaro Bastiani handelt, gleich selbst übertroffen. Wie gewöhnlich sammelte er alle urkundlichen Nachrichten über Bastiani, den man für einen Schüler Carpaccios hielt, und über diesen, konnte nachweisen, dass Bastiani schon ein geschätzter Maler war, als Carpaccio auftauchte, und dass ihre nahe künstlerische Verwandtschaft sich im Gegenteile so erklären lasse, dass Bastiani der Lehrer Carpaccios gewesen sei, und sondert ihre Bilder, die oft verwechselt wurden, so dass er schliesslich das Werk Bastianis in chronologischer Ordnung schildern kann. Er geht dabei bei der Beschreibung der anatomischen Formen, der Faltenbildung und der Details der Landschaft genau nach der Morellischen Methode vor, ohne viel Wesens davon zu machen, und liefert dabei eines der besten Beispiele, wie sie angewendet werden kann und soll. Das zweite Kapitel behandelt die Familie, die Herkunft und das Leben Carpaccios nach den Dokumenten. Er widerlegt dabei die verbreitete Fabel, dass Carpaccio aus Capodistria stamme, wohin erst sein Sohn Benedetto zog, dort eine Familie gründete, sondern aus der Insel Mazorbo bei Torcello, weist die Familie als venezianisch in allen ihren Zweigen bis ins 12. Jahrhundert nach, zeigt, dass sie Scarpaccia hiess und dass erst der grosse Maler den Namen in Carpathius lateinisiren liess und gelangt endlich zu einem Stammbaum, der durch zahllose Urkunden erhärtet wird.

Carpaccio wird zuerst 1472 in dem Testamente seines Oheims, eines Frati Ilario, genannt, ist wahrscheinlich 1455 geboren, vor 1526 gestorben. Ludwig fand auch das Bildnis in der Galeria Giustiniani alle Zattere wieder auf, das früher als das Selbstbildnis Carpaccios galt, weist es als das Selbstporträt eines griechischen Malers, Vettore di Giovanni von 1522 nach, der in Venedig arbeitete. Das dritte Kapitel »Zeiten, Zeitgenossen, Förderer und Studien Carpaccios« nimmt die Frage des Zusammenhanges Carpaccios mit seinen Lehrer Bastiani wieder auf, macht wieder in morellischer Weise auf ihre Formengemeinschaft aufmerksam und verbindet damit glücklich das cavalcasellische Verfahren nach dem Aufsuchen fremder Einflüsse. Wichtige Nachrichten über Erwähnungen Carpaccios werden aufgeführt, nur werden es die Dürerforscher zurückweisen, wenn Dürers Äusserung vom Jahre 7, »das Ding, das mir vor elf Jahren so wohl hat gefallen, gefällt mir jetzt nicht mehr«, auf Carpaccio und seine Zeitgenossen bezogen wird, während sich Dürer schon an dem neuen Stil Giorgiones und des jungen Titian ergötzt hat. Eine jener Arbeiten, wie sie nur Ludwig ausführen konnte, ist das vierte Kapitel über die Geschichte der Scuola der hl. Ursula, deren Gründung am 15. Juli 1300

erfolgte. Ludwig verfolgt ihre Schicksale, die Aufrichtung des Gebäudes, das sich ursprünglich hinter dem rechten Seitenschiffe von S. Giovanni und Paolo befand, rekonstruirt das Äussere und Innere des Gebäudes, gibt ebenso Rekonstruktionen des grossen Saales im ersten Stockwerke, für den die Bilder Carpaccios gemalt wurden, rechtfertigt deren ursprüngliche Anordnung, rekonstruirt die Veränderung in der Aufstellung um 1500 nach der Vergrösserung der Kapelle, weist uns die Stifter der Bilder nach, erzählt deren Leben nach den Urkunden und weist uns schliesslich ihre Bildnisse nach. Das fünfte Kapitel über die Ursulalegende und ihre Darstellung durch Carpaccio teilt in dem zweiten Teile manche Beobachtungen mit, die besonders für die Geschichte der Tracht wichtig sind, der erste Teil jedoch bildet eine Niete. Den Autoren ist die berühmte Abhandlung über die Ursulalegende im 9. Oktoberbande der Acta Sanctorum vom Jahre 1858 entgangen, die die Entstehung der Legende von Ursula und der Eilftausend Jungfrauen aus unrichtigen paläographischen Auflösungen nachweist, sie wissen nicht, wie Pio Nono diese Abhandlung zu Gunsten der Kölnischen Tradition beeinflussen wollte, nichts von dem kühnen Widerstande der Herren Bolandisten, die sich selbst vor dem Papste nicht zur Biegung der Wahrheit verstanden; kurz, die ganze damals Aufsehen erregende Geschichte, die dieser gelehrten Gesellschaft zum hohen Ruhme gereicht, blieb ihnen unbekannt. Sie zitieren hingegen ein dilettantisches französisches Buch neueren Datums. Mit dem sechsten Kapitel reicht Ludwig wieder zur Höhe des vierten heran, für die Scuola dei Schiavoni wird wieder, wie erst für die Schule der hl. Ursula, das alte Gebäude aufgesucht und die ursprüngliche Aufstellung der Bilder in seinem obern Geschosse rekonstruirt. Das nächste Kapitel, bei dem Ludwig abbrechen musste, bespricht die Überbringung der Bilder Carpaccios in das neue 1551 errichtete Gebäude und diese Bilder selbst, die Gelegenheit zu einem Lieblingsthema Ludwigs der Ausstattung der venezianischen Wohnung geben, das Verhältnis der Bilder zu den Zeichnungen, Carpaccios Darstellungen Jerusalems nach Breidenbach und anderes mehr. Nur die Beeinflussung des Ölbergbildes Carpaccios durch den gegenwärtig in Dresden befindlichen Ölberg Ercole Robertis scheint mir nicht zwingend zu sein. Sie beruht auf der Übereinstimmung in der Lage eines schlafenden Jüngers, die wohl ganz zufällig entstand. Kapitel 8 und 9 behandeln die Schule der Albanesen neben San Maurizio und die dort gemalten Bilder Carpaccios aus dem Leben der Jungfrau. Dem historischen liegt eine vortreffliche Studie Ludwigs im Archivio storico dell' arte zugrunde. Der Versuch jedoch, aus den Vorläufern Carpaccios die Entstehung der Szenen aus dem Marienleben zu entwickeln, ist völlig misslungen und hat misslingen müssen. Denn es war nicht möglich, für diesen Zweck eine vollständige Ikonographie der Szenen aus dem Leben Marias zu bringen. Der englische Gruss allein hätte zwanzig solcher Bände notwendig gemacht von der Stärke und Ausstattung dieses Carpacciobandes, und so wurde zufällig zusammengerafftes Zeug vorgeführt, das Ludwig gewiss sorgfältig gesichtet und ergründet hätte. Spärlich waren die Notizen Ludwigs für den Zyklus aus dem Leben des hl. Stephanus und des hl. Johannes Evangelista. Es ist jedoch sehr zu loben, dass Molmenti das Werk nicht im Stiche gelassen hat und durch die betreffenden Bilder das Werk ergänzt. Das letzte Kapitel behandelt

die zerstreuten übrigen Bilder Carpaccios. Hier vermisst man Ludwig am meisten, wie würde er den Stoff durchdrungen, mit reifer Einsicht geordnet und erklärt haben, selbst manche früher gehegte Meinung revidirt haben, während jetzt nur eine Sammlung der Photographien zurückgeblieben war ohne jede erklärende Note. Man kann sicher sein, dass er das schwächliche Bild mit Santa Catarina und Santa Veneranda im Museo Civico di Verona nicht für das älteste uns bewahrte Bild Carpaccios gehalten hat, wofür es Molmenti ausgibt, denn sonst hätte er es ja im dritten Kapitel bei der Jugendentwicklung Carpaccios besprochen, in die es gar nicht hineinpasst. Auch nach der Durchsprechung aller Scuolenzyklen Carpaccios hätte er das sehr schöne Fragment einer Kreuzigung (oder Kreuzerfindung) in Florenz kaum mehr für Carpaccio erklärt. Auch das Bild in Caen, ist nicht von Carpaccio, obschon das Ludwig einmal aussprach, sondern bestenfalls von einem der Söhne, und nicht aus dem Jahre 1502, sondern gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden, von einem zurückgebliebenen Künstler. Es ist echte Provinzkunst. Hingegen stammt die wunderbare Beweinung Christi in Berlin nicht aus Carpaccios Alter, sondern aus seiner besten Zeit, wo er die Bilder für die Scuola dei Schiovani malte. Bei der Zusammenkunft von Joachim und Anna und bei der Marter der Zehntausend ist mit keinem Worte erwähnt, dass sie von Holzschnitten Dürers angeregt sind, was ja allbekannt ist. Überhaupt lässt die Schlussredaktion Ludwigs Sorgfalt vermissen. Das Register ist unvollständig und oberflächlich, ein Standortsregister der Bilder fehlt ganz. Das Verzeichnis der Abbildungen bricht bei Seite 295 ab, obwohl noch fünf Abbildungen folgen; bei dem sehr fragwürdigen chronologischen Verzeichnis der Bilder fehlt ein Hinweis darauf, wo sie im Texte besprochen sind, alles Dinge, die der Arbeit Ludwigs schaden und ihre leichte Benützbarkeit hindern. Seien wir jedoch zufrieden, dass sie uns überhaupt vorgelegt wurde, wenn sie auch nicht ganz im Geiste Ludwigs vollendet ist.

Zu den im ersten Bande der italienischen Forschungen herausgegebenen Arbeiten Ludwigs hatte sich der Autor mit Dr. Fritz Rintelen verbunden, der im Auftrage des kunsthistorischen Instituts in Florenz in seiner letzten Lebensperiode mit ihm arbeitete. An dieses Institut ist auch sein literarischer Nachlass gekommen. Ludwig hatte die Absicht zu zeigen, wie es in den Häusern und Zimmern Venedigs zur Zeit der Renaissance ausgesehen hat. Seinen Grundsätzen zuliebe die urkundlichen Nachrichten mit den uns erhaltenen Gegenständen zu kombinieren, hatte er durch viele Jahre Studien im venezianischen Archiv und in Archiven der terra ferma gemacht. Es sind die Inventare, die hiefür hauptsächlich in Betracht kommen. In einem einleitenden Aufsatze, den er Quellenkunde benennt, gibt er eine Geschichte und Topographie dieser venezianischen Inventare. Ihre schwierigen Termini hatte er meist erst zu erklären und verständlich zu machen. Er hat sich bei der Auswahl der Notizen aus den Inventaren für seine Studien auf den Hausrat im weitesten Sinne beschränken müssen, Immobilien und Bargeld hat er natürlich weglassen müssen. Es erfüllt uns mit Wehmut, dass er sich noch eine andere Beschränkung auflegte und die Kleidung wegliess, weil er in seiner Bescheidenheit meinte, es seien zwar die in den Kleiderinventaren genannten Dinge alle auf Bildern dargestellt, da es aber nicht gelingen wolle, einen Zusammenhang

zwischen den Namen und Sachen herzustellen, müsse man auf die Bearbeitung verzichten. Er hat aber doch den Versuch gemacht und den Wandel in der weiblichen Haartracht, sowie den der Hauben, vom 15. zum 16. Jahrhundert dargestellt und reich illustrirt (S. 273 ff.). Es ist die glücklichste Arbeit über Kostümkunde, die ich kenne. Als der verdienstvolle Begründer der Jahrbücher der Wiener Museen die Herausgabe der Archivalien über die Kunstpflege Kaiser Max I. veranlasste, liess er ebenfalls die Kleidung weg. Über kurz oder lang wird man das nachtragen müssen und können. Eine kommentierte Ausgabe der Schneiderrechnungen Kaiser Maxens wird sich leicht herstellen lassen. Es ist jedoch kaum wahrscheinlich, dass in absehbarer Zeit sich jemand fände, der wie Ludwig wieder sämtliche venezianischen Inventare auf ihren Bestand in Kleidungsstücken durchginge. Denn nur auf die Sammlung und Publikation des Materiales käme es für die Kostümgeschichte zunächst an. Die Erklärung des Einzelnen ergäbe sich dann langsam durch gemeinschaftliche intensive Beobachtung aller am Gegenstande Interessierten.

Für die Arbeit über den venezianischen Hausrat gelang es Ludwig nur, die Geschichte eines Möbelstückes zu bearbeiten, des Restello. Der Maler Vicenzo Catena hatte durch ein Testament vom 15. April 1530 einem Freunde ein Restello von Nussholz vermacht, »mit gewissen Figürchen (figureti) darin, gemalt von der Hand des miser Zuan Belino«. Cavalcaselle hatte die Vermutung ausgesprochen, die fünf kleinen Bildchen von Gian Bellin in der Akademie zu Venedig könnten aus diesem Restello des Catena stammen. Daran knüpft Ludwig an. Cavalcaselle konnte nicht angeben, was ein Restello sei. Ludwig sammelt zunächst Inventarstellen, wo ein Restello genannt wird, 114 davon druckt er wörtlich nach, 56 damit gleichlautende erwähnt er. Er findet Restelli als Kleiderrechen, solche zu Schriftstücken, zum Aufstecken von Kerzen, Restelli mit Spiegel in einem Stücke, davon scheidet er Restelli, wo nicht erwähnt ist, dass sie mit dem Spiegel in einem Stücke sind, wohl aber für Spiegel und Restello ein gemeinsamer Preis angesetzt ist — so genau ist er —, gemalte, geschnitzte, vergoldete Restelli, welche aus Tannenholz, aus Zipressenholz, aus Wallnuss, kleine, grosse, mit Wappen geschnitzte, besonders prächtige, endlich Vermerke, wo der Restello als altmodisch bezeichnet wird, schliesslich Hängeborde überhaupt. Aus dieser Arbeit geht hervor, dass der Restello ein Hängebord war, der, zumeist mit Spiegel verbunden, zum Aufhängen und Aufstellen von Toilettegegenständen bestimmt und im Schlafzimmer aufgestellt war, wo es damals Sitte war, die Besuche zu empfangen. Er kann nun die erhaltenen Restelli in den Sammlungen aufsuchen, sie auf gleichzeitigen Bildern und Holzschnitten nachweisen und das alles dem Leser in Abbildungen vorlegen. Er versucht nun unter der Voraussetzung, dass die fünf genannten Täfelchen des Gian Bellini zum Restello des Catena gehörten, eine Rekonstruktion dieses Restello, natürlich in seiner Genauigkeit nur hypothetisch. Ich meine, er hätte aber doch auch sagen sollen, wo Catena in einer früheren Fassung des Testamentes sein Gerät ein Restelleto nennt, dass die Möglichkeit da wäre, sein Restelleto könne ein kleineres Gerät gewesen sein, als der Gerätbau seiner Rekonstruktion, etwa wie das in Figur 56 oder 61 abgebildete mit nur einem Bildchen des Gian Bellini, das uns nicht erhalten ist, und die

fünf erhaltenen Bildchen der Akademie hätten einem anderen Möbelstücke angehört, wo sie dann anderen angeordnet waren. Ludwig hat uns in einer Arbeit im preussischen Jahrbuch über das Gian Bellini zugeschriebene Bild mit der Seelandschaft in den Uffizien ein Muster gegeben, wie ein solches allegorisches Bildchen der Zeit aus einem französischen Gedichte zu erklären sei, und alles Detail darauf überzeugend erklärt. Das wird auch bei diesen fünf Bildchen in der Akademie zu Venedig der Fall sein. nur dass hier die Vorlage noch nicht gefunden ist. Ludwig geht aber einen anderen Weg, er meint, Gian Bellini habe sich da selbst ein Programm gemacht und die Allegorien vollständig erfunden. Er erklärt sie 1. als die Barke des Glückes, 2. als die Prudentia, 3. als die Entlarvung der Schande, 4. als die Darstellung des sinnlichen und des tugendhaften Menschen und 5. als eine Allegorie der Inbegriffe aller Tugenden, wozu ein 6. Bildchen gehört habe, das verloren sei, mit der Belohnung des Tugendhaften. Das ist alles wenig wahrscheinlich. Obschon Ludwig für Einzelnheiten Parallelen von den griechischen Terracotten und der Tafel des Kebes bis zu Federigo Zuccaro gibt, wobei er viel düfteln und konstruiren muss. Bei dieser Gelegenheit erfährt der Leser von dem monumentenkundigen Manne viel Wissenswertes. Ich will z. B. darauf aufmerksam machen, dass Ludwig S. 252 auf die Form der mittelalterlichen französischen „Débats“ hinweist, weil er mir einst aus einem solchen Débat Tizians irdische und himmlische Liebe erklärte. Jetzt, wo die Frage nach dem Inhalte dieses Bildes neuerlich wiederholt aufgenommen wurde, würde es sich lohnen, Ludwigs Erklärung aus seinen Papieren hervorzusuchen und zu veröffentlichen. Seien nun aber diese Bildchen vom Restello des Catena, seien es frei erfundene Allegorien oder nicht, sie gaben den Anlass zu der dankenswerten Arbeit Ludwigs; mit dem vierten Kapitel kommen wir wieder ins wirkliche Wahre. Hier schildert Ludwig wieder mit der alten Akribie die zum Restello gehörigen Toiletteutensilien, den Rosshaarbündel zum Kämmereinigen (coda), die Bürste (sedula) etc. durch Abbildungen und zahlreiche Inventarnotizen. Hier ist die schöne Arbeit über die Haartracht der venezianischen Frauen eingetragen. Den Schluss bildet ein ebenso gearbeitetes Kapitel über das Verschwinden des Restello und die selbständige Ausbildung des Spiegels. Niemals noch ist einem Geräte eine gleich gründliche und gleich gelehrte Behandlung zuteil geworden. Als Anhang werden Inventare von Kaufläden gegeben, wo Spiegel und Kämme verkauft wurden.

In Ludwigs Nachlasse finden sich wohlgeordnete Notizen für die übrigen Geräte der venezianischen Wohnung. Ihre Veröffentlichung und Bearbeitung durch jüngere Forscher wird uns in Aussicht gestellt.

Wilhelm Bode lässt einen warm empfundenen Nachruf an Ludwig folgen mit Mitteilung seiner Lebensdaten und Schilderung seiner Arbeitsweise und seines Charakters. Er spricht allen Freunden Ludwigs aus der Seele mit den Worten: „Mit Rührung und Dankbarkeit werden wir alle stets an den Einsiedler im Capello nero zurückdenken und an die geweihte Stelle, wo er vom Krankenlager aus, die Türe nach dem Vorplatz stets gastlich geöffnet, bis zum letzten Atemzuge Kunstfreunde jeder Art und jedes Landes zuvorkommend empfing, mit Rat und Tat jedem zur Seite stand; wo er umgeben von grossen Schränken, Koffern und Kisten, in

denen die Abschriften von tausenden von Urkunden und zahllose Photographien in so musterhafter Ordnung aufgestapelt waren, dass sein Diener jede einzelne sofort herausfinden konnte, wenn Ludwig an das Bett gefesselt war. Seine Gutherzigkeit, seine Gefälligkeit kannte keine Grenzen. Auf jede Frage, die nur entfernt in sein weites Gebiet fiel, gab er Rede und Antwort, erteilte er in bogenlangen Briefen, unter reicher Beilage von Urkunden und Photographien, genaueste Auskunft. — Wenige Deutsche im Auslande haben den Scheidegruss, den ihm der Direktor des Staatsarchivs in Venedig, Professor Malagola, nachrief: ‚O Germania gloriosa salve!‘ so wohl verdient, wie Dr. Gustav Ludwig.«

Wien. Franz Wickhoff.

Max Deri, Das Rollwerk in der deutschen Ornamentik des 16. und 17. Jahrhunderts. Berlin, Schuster und Bufleb, 1906. S. 97.

Die vorliegende Arbeit, in der einem der Hauptprobleme in der Entwicklung des Ornaments in Deutschland an den Leib gegangen wird, ist eine Erstlingsarbeit; mehr aber als die deshalb in der Vorrede erbetene Nachsicht bezüglich der historischen Exaktheit wird man dem Verfasser deshalb vielleicht eine andere gewähren und ihm eine gewisse Tendenz zur Auflösung schwieriger Komplexe von Fragen durch eine einzige Formel zugute halten müssen. Denn gerade der rein historische Teil der Untersuchung ist vortrefflich, in Methode und Durchführung gleich lobenswert; das mit sicherer Auswahl herangezogene Material ist überall mit grosser Korrektheit gehandhabt. Die aus dem untersuchten Tatbestand gezogenen Schlussfolgerungen ergeben als Resultat die Feststellung einer im wesentlichen bodenständigen Entwicklung des Ornaments in Deutschland. Diese im Anschlusse an die Spätgotik fortlebende Entwicklung wird zweimal durch fremde Einflüsse unterbrochen; die erste italienische Invasion kommt im Gefolge des Humanismus, ist aber schon um 1580 nach kurzer, übrigens niemals unbestrittener Herrschaft, durch die fortwirkende spätgotische Unterströmung endgültig besiegt. In den folgenden fünfzig Jahren bildet sich ein Stil aus, der grosse innere Verwandtschaft mit dem um hundert Jahre später herrschenden Rokoko hat. Die originale Entwicklung dieses Stiles, den man als eine direkte Weiterführung des barocken Charakters der Spätgotik ansehen möchte, wird durch den Dreissigjährigen Krieg unterbrochen. In der darauffolgenden Erschöpfung ist Deutschland ausser stande, an die eigene Vergangenheit anzuknüpfen, und empfindet deshalb die Notwendigkeit, nochmals an Ausländisches, diesmal an das italienische Barock anzuknüpfen. Jetzt kommt aber die alte Entwicklung abermals zum Durchbruch, u. zw. mit einer Gewalt, die durch ihre Unwiderstehlichkeit ohne weiters beweist, dass das deutsche Rokoko seinem inneren Wesen nach ein nationaler Stil ist. — Diese Resultate können mit einigen Einschränkungen — zu denen nach meiner Meinung in erster Linie ein wesentlich geringeres Anschlagen

des italienischen Elements im deutscheu Barock gehören muss — als bleibender Gewinn der Untersuchung angesehen werden.

Weniger erfolgreich scheint mir der Verf. fast überall da zu sein, wo er auf die allgemeine Kunstlage übergreift und besonders wo er gleichzeitige kulturelle Faktoren zur Deutung von Entwicklungsvorgängen auf seinem Untersuchungsgebiet heranzieht. Wie bei den meisten ornamentgeschichtlichen Arbeiten ist in der Gleichsetzung von Ornament mit Stil zu weit gegangen: denn wenn auch das Ornament das sichtbarste Kennzeichen eines Stils ist, so erweist es sich doch gerade in Zeiten stilistischer Umwandlungen als das allerunzuverlässigste Kriterion und seine Umformungen gestatten durchaus keinen sichern Rückschluss auf die Stilentwicklung. Eine richtige Beschränkung des Ornaments auf seine tatsächliche Bedeutung würde die Kluft zwischen Spätgotik und Renaissance denn doch minder gross erscheinen und den Verf. mehr Verständigungspunkte zwischen diesen beiden anerkennen lassen, als in seiner gegen Schmarsow und Hänel gerichteten Polemik der Fall ist. So wenig uns die »gefühlsmässige Feststellung des Renaissancebegriffs« fördert, so wenig ist uns mit einer Auffassung des Renaissanceproblems lediglich als einer Ornamentfrage gedient.

Zur Erklärung des italienischen Einflusses auf das deutsche Ornament am Anfange des 16. Jahrhunderts begnügt sich der Verf., den Humanismus heranzuziehen; das rein rationale Moment, das Arbeiten unter einem intellektuellen Wollen, sind ihm die Hauptsache. Hier kann das Ornament wohl unter keinen Umständen von der allgemeinen Kunstentwicklung getrennt werden und in ihr spielt jener intellektuelle Faktor doch höchstens eine sekundäre Rolle. Das Charakteristische an der allgemeinen Kunstlage im 16. Jahrhundert liegt vielleicht darin, dass Deutschland in einer Spanne Zeit die ganze Entwicklung durchmacht, die die italienische Kunst vom Trecento bis zum Cinquecento genommen hatte; eben erst der Gotik entwachsen hat Deutschland eine Kunststufe erreicht, die der gleichzeitigen italienischen Frühbarocke nicht nur entspricht, sondern sie in manchen Punkten sogar überholt; die Disharmonien, die sich aus dem Nebeneinander dieser rasend raschen und dieser langsamen Entwicklung ergeben, nennen wir — um es paradox auszudrücken — die deutsche Renaissance. Solange wir, wie das jetzt der Fall ist, von dieser grundverschiedenen Kunststufe die gleiche Entwicklung wie in der italienischen Renaissance verlangen, muss unsere Forderung unbefriedigt bleiben; aus Entrüstung darüber nennen wir die deutsche Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts eine Verfallskunst und die deutsche Renaissance muss ihrer stolzen italienischen Namensschwester gegenüber das verachtete Aschenbrödel bleiben. Die künstlerische und die kulturelle Entwicklung sind in Deutschland ganz andere als in Italien; wir müssen uns daran gewöhnen, die Ähnlichkeiten gegenüber den so viel zahlreicheren und wichtigeren Unterschieden zurückzustellen. Dann erst dürfen wir auf eine gerechte Würdigung jener Zeit hoffen; aber solange das Gespenst Burckhardtscher Renaissanceauffassung im Wege steht, warten wir umsonst auf den Historiker der deutschen Renaissance.

Hans Tietze.

Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. VII. Band. Rembrandt. Des Meisters Radierungen in 402 Abbildungen. Herausgegeben von Hans Wolfgang Singer. Stuttgart und Leipzig 1906.

In dem vorliegenden Werke findet man 402 zinkographische Abbildungen nach Radierungen Rembrandts und solchen, die ihm zugeschrieben werden. Die Anordnung ist eine eigenartige; der Herausgeber, Hans Wolfgang Singer, teilt die Blätter in drei Abteilungen: die erste enthält Rembrandts Radierungen, die zweite die zweifelhaften Blätter und solche, die im reproduzirten Zustande nicht mehr Rembrandts Weise erkennen lassen, die dritte die verworfenen Blätter. In der ersten Abteilung, bei der eine chronologische Anordnung versucht worden ist, fällt auf, dass Rembrandts Tätigkeit als Radierer erst mit dem breit hingeworfenen Selbstbildnis von 1629 (B. 338) beginnt, dass das deutlich aus dem Jahre 1628 datirte Bildnis von Rembrandts Mutter (B. 354) ins Jahr 1640 gesetzt wird und dass eine schwache Kopie nach einem Bildnis Rembrandts (Seidlitz 379) unter die unzweifelhaft echten Arbeiten Rembrandts eingereiht erscheint. Bei der zweiten Abteilung hätte sich vielleicht noch eine Unterteilung durchführen lassen: man könnte scheiden zwischen den Blättern, die durch ein Versehen der Verlagsanstalt und ohne Schuld des Herausgebers in späten und schlechten Zuständen wiedergegeben worden sind, und denen, die dem Herausgeber als zweifelhaft erscheinen. Die erste Gruppe wird die Leser dieser Zeitschrift nur wenig interessieren, desto mehr aber die zweite, zu der unter anderen die folgenden Blätter gehören: Danae und Jupiter (B. 204, richtiger Jupiter und Antiope zu nennen), das sogenannte widrige Glück (B. 111), Christus und die Samariterin im Hochformat (B. 71), derselbe Gegenstand im Querformat (B. 70), die Verkündigung an die Hirten (B. 44), die grosse Judenbraut (B. 340), die Rückkehr des verlorenen Sohnes (B. 91), Adam und Eva (B. 28), der Goldwäger (B. 281), Eulenspiegel (B. 188), Abraham mit Isaak sprechend (B. 34), Jan Cornelis Sylvius (B. 280), die drei Hütten (B. 217), Christus am Ölberg (B. 75). In der Abteilung der gänzlich verworfenen Blätter erscheinen endlich, um nur wenige Beispiele zu nennen, die grosse Auferweckung des Lazarus (B. 73), das grosse Ecce Homo (B. 77), der barmherzige Samariter (B. 90), Ephraim Bonus (B. 278) und der grosse Coppenol (B. 283).

So sehr der Herausgeber der deutschen Forschung auf diesem Gebiete als kühner Neuerer erscheinen mag, so hat er doch in zwei englischen Künstlern, die als Radierer Ausgezeichnetes geleistet haben, in Seymour Haden und Alphonse Legros, unmittelbare Vorgänger. Legros ist sogar noch weit kühner als Singer, er erkennt nur 71 Blätter als echt an, während Singer langmütig genug ist, fast die doppelte Zahl von Radierungen als echt hinzunehmen. Trotzdem Singer Legros' Verfahren als ein »hervorragend wissenschaftliches« rühmt und mit dem Morellis vergleicht, so scheint er doch viele von Legros' Athetesen auf Kosten der »Möglichkeit menschlichen Irrtums« zu setzen. Diese kleine Meinungsverschiedenheit erklärt sich leicht: während Legros nach seiner eigenen Meinung die Blätter nur von rein technischem Gesichtspunkte aus beurteilt, legt Singer,

wie seine Anmerkungen zu den einzelnen Abbildungen beweisen, seinen Bestimmungen hauptsächlich aesthetische Prinzipien zugrunde. Wie veraltet erscheint uns dagegen Morelli, der bei seinen Bestimmungen von Bildern und Zeichnungen immer von dem Vergleich der Formenbehandlung ausgegangen ist!

Zum Schlusse sei noch hervorgehoben, dass die vorliegende Publikation im Jahre 1906 erschienen ist, wie es scheint, in der Absicht, Rembrandts Gedächtnis aus Anlass der dreihundertsten Wiederkehr seines Geburtsfestes zu ehren. Ob diese Absicht erreicht worden ist, werden die Leser schon nach dem hier Gesagten zu beurteilen vermögen.

Wien. Gustav Glück.

Benedetto Croce, Ästhetik als Wissenschaft des Ausdrucks und allgemeine Linguistik; Theorie und Geschichte. Nach der zweiten, durchgesehenen Auflage übersetzt von Karl Federn. Im Verlag von E. A. Seemann, Leipzig 1905. Lexikonformat, XV u. 494 S.

B. C.s Ästhetik hatte schon vor dem Erscheinen dieser leidlichen Übersetzung hier vielfach Aufsehen erregt. Entschieden die originellste Schöpfung unter den letzten ästhetischen Neuerscheinungen, energisch ausgreifend über den weitesten Umfang menschlicher Geistestätigkeit, ohne Rücksicht auf die zunftmässige und hergebrachte Scheidung der Fächer, reiht sie sich würdig in den Kreis anderweitiger Veröffentlichungen[1]) dieses eigenartigen Mannes, eines unabhängigen Privatgelehrten in Neapel, bekannt als Herausgeber der trefflichen lokalhistorischen Zeitschrift „Napoli nobilissima« und der philosophisch-literarhistorischen Revue »La critica«,

Die weitgehendste Beachtung ist diesem Buche dadurch gesichert, dass es mitten hineingreift in die brennende Frage vom Wesen der historischen Erkenntnis: in ein Problem, das jetzt durch gewisse Tendenzen innerhalb der modernen Geschichtsschreibung im Mittelpunkt des Interesses aller beteiligten Kreise erhalten wird. Ganz neue Gesichtspunkte haben schliesslich zwei Männer, unabhängig von einander, in diese Erörterungen gebracht: der Freiburger Logiker H. Rickert[2]) und der Neapolitaner Ästhetiker B. Croce.

Jeder in seinem Kreise, jeder mit andern Argumenten, haben sie einer Unterscheidung zum Sieg verholfen, in der ich nicht anstehe, den

[1]) U. a.: Il concetto della storia nelle sue relazione col concetto dell'arte, Rom 1896; La critica letteraria. Rom 1896; Materialismo storico ed economia marxistica, Palermo 1900; Les études relatives à la theorie de l'histoire en Italie, Revue de synthese historique 1902; Sul principio economico Bologna 1900; L'attidude subjective et l'attidude objective dans la composition historique, dem internationalen Historiker-Kongresse in Rom vorgelegt; Essai d'interpretation et critique de quelques concepts du Marxisme, Atti della Acad. Pontan. 1897 etc.

[2]) H. Rickert, Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft, Vortrag 1899; Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung, eine logische Einleitung in die hist. Wissenschaften, Tübingen und Leipzig 1902.

folgenschwersten Fortschritt in der neueren Entwicklung der Geisteswissenschaften zu erblicken: die Unterscheidung zwischen anschaulicher und begrifflicher Erkenntnis, zwischen der Erfassung des Individuellen und der Zusammenfassung des Allgemeinen, zwischen historischer und naturwissenschaftlicher Erkenntnis (Rickert), zwischen Geschichte und Philosophie (Croce). Während aber Rickert in seinen Begriff der »Kulturwissenschaft« sehr anfechtbare und jedenfalls metaphysische »absolute Wertgesichtspunkte« hineinzieht und mit Unrecht — wie schon Eduard Mayer in seinem Vortrage »über Geschichtsschreibung« hervorgehoben hat — als Ergebnis beider Erkenntnisfunktionen Begriffe, nur von verschiedener Struktur annimmt, und beim Aufbau seiner »historischen Begriffe« ein absolutes, logisches Auswahlprinzip wirksam findet, nach dem z. B. a priori bestimmt werden könnte, dass zur Biographie, d. h. zum historischen Begriff Wilhelms I. wohl seine Minister, nicht aber seine Leibschneider mit dazugehören — stellt Croce weit richtiger dem Begriff das Bild entgegen, dessen Umfang nicht a priori, sondern nur durch subjektive, selbst historischen Wandlungen unterliegende Rücksichten begrenzt ist.

Die Fruchtbarkeit dieses Gedankens lässt sich beurteilen, wenn man sich vergegenwärtigt, dass durch den Begriff des Bildes oder der Anschauung, wie Croce meistens sagt, ein Bildnis und eine Biographie, eine Beschreibung und eine Landkarte, eine statistische Tabelle und ein Schriften-Facsimile, eine Flurkarte, ein Urkundenbuch und eine Weltgeschichte im Auszug zusammengefasst und einer Definition, einem Begriff, einem Gesetz, kurz den Erkenntnisformen des Allgemeinen gegenübergestellt werden; dass ferner dieser für die Erkenntnistheorie so wichtige Begriff auch die fundamentalsten Phänomene der künstlerischen Darstellung, Bilder im eigentlichen Sinn, Schriften, Sprachlaute und Geberden, kurz das ganze weite Gebiet der Aristotelischen μιμησις umfasst.

Die grundlegende Trennung der beiden Geltungsgebiete der »Abbildung« vollzieht Croce durch die Gegenüberstellung der Begriffe »Anschauung« und »Wahrnehmung«, Der »reinen Anschauung«, wie sie in der Kunst vorliegt, ohne Rücksicht auf die Wirklichkeit oder Nichtwirklichkeit des Dargestellten — ich erinnere an die zauberhaften Phantasiearchitekturen der pompejanischen Wandmalerei, dem Rationalisten Vitruv und allen folgenden Pedanten so verhasst, wie den Quäkern die Kunst überhaupt, an die phantastischen Tiergestalten der gotischen Plastik, an die Reiseberichte Münchhausens, Gullivers und der antiken Lügenromane, an alle jene »Betrügereien, die dem Betrogenen und dem Betrüger gleichmässig zur Ehre gereichen« (Gorgias) — stellt er die kritische Anschauung des Wirklichen gegenüber, wie sie in der Geschichte (im weitesten Sinn als beschreibende Erkenntnis gefasst) geübt wird.

In seiner Logik hat C. dann, einer meines Wissens zuerst von mir[1]) gegegebenen Anregung folgend, die bei der geschichtlichen Anschauung zum reinen Bild hinzutretende Wirklichkeitscharakteristik, mit dem Existentialurteil identifiziert, und damit implicite den logischen (wenn auch nicht begrifflichen) Charakter der Geschichte zugegeben.

[1]) Il metodo empirico nell' estetica, La critica, N° III. fasc. I. p. 48 s. Napoli 1905.

Nun fehlt zu einem allseitig annehmbaren System nur noch das Zugeständnis, dass die anschauliche Erkenntnis ihrerseits von der begrifflichen, die Auffassung der »Unterschiede« und »Individualitäten« von der der »Übereinstimmungen« und »Ähnlichkeiten« nicht so unabhängig ist, wie C. — trotz mancher Einschränkungen (Kap. III, S. 22, cf. auch Logica c. IV.) — in einer aus didaktischen Rücksichten entschuldbaren Übertreibung gleich im 2. Abschnitt behauptet. Der reine, ganz abstrakte »Begriff« und das vollanschauliche, ganz konkrete und höchst individuelle »Bild« sind nur Grenzfälle einer Reihe kontinuirlicher Übergänge, u. zw. ideale Pole dieses Systems: denn wie die begriffliche Erkenntnis die Anschauung voraussetzt (Cr. S. 22), so wäre auch die absolute Eigenart, das ganz Fremdartige, wie der entrückte Alberich »niemand gleiche«, unerkennbar und unabbildbar, weil keiner anderen Erscheinung ähnlich. So vermisst man schmerzlich im System Croces die Anerkennung der strengen Reciprocität der Erkenntnisformen, wie sie Rickert in seinem System der relativ-naturwissenschaftlichen und relativ-historischen Begriffe so richtig dargestellt hat — ein Mangel, der Croce dann in seiner Logik zu der ganz unannehmbaren Charakteristik der Ergebnisse »beschreibender Naturwissenschaft« — sagt man denn umsonst in allen Sprachen »Naturgeschichte« zu diesem Mittelglied zwischen Geschichte und Naturlehre?! — als »pseudoconcetti« gezwungen hat.

Und noch eins: dass die anschauliche Erkenntnis auf die »Dinge« die begriffliche auf ihre „Beziehungen« gerichtet sei, wird man selbst dann nicht gelten lassen können, wenn man mit Rickert[1]), dem unbewusst die atomistische Physik als einzig mögliche vorschwebt, die endliche Auflösung aller Ding- und Relationsbegriffe — bis auf einen letzten, obersten Dingbegriff — für das Ziel aller Naturwissenschaft hält. Muss es erst hervorgehoben werden, dass auch die »Beziehungen« von Persönlichkeiten, Völkern, kurz von dinglichen Komplexen jeder Art anschaulich-historisch erkannt werden können, dass andrerseits auch von »Dingen« (einem Hebel, einem Pendel, einem Atom z. B.) reine Begriffe und Definitionen gebildet werden können?

Soviel über Croces historiologische Ergebnisse. Seine eigentliche Ästhetik versucht — soweit sie nicht sehr anregende Kritiken der vielfältigsten Vorurteile und Irrlehren bietet, die auf diesem Gebiet noch immer üppig wuchern und für deren Bekämpfung, gleichgiltig von welchem Standpunkt immer, man nur dankbar sein muss — nun das Wesen der »reinen Anschauung« näher zu bestimmen.

Mit Recht wendet er sich zunächst gegen die oft beliebte Zurückführung aller Individualität auf räumliche und zeitliche Bestimmtheit, betont, dass diese angeblich ausschliesslichen »principia individuationis« mit der Eigenart vieler Anschauungen gar nichts zu tun haben, dass Zeiten und Raumwerte selber entweder unklar empfunden oder anschaulich vor-

---

[1]) Grenzen etc. S. 76 f. Rickert geht bekanntlich — m. E. mit Unrecht — soweit, eine besondere historische Kausalität zu statuiren. Der richtige Kern dieser These scheint mir zu sein, dass die naturwissenschaftliche Betrachtung nur mit — umkehrbaren — Funktionalbeziehungen arbeiten muss, während die Kategorie „Ursache-Wirkung" im gewöhnlichen Sinn eine historische Betrachtung voraussetzt.

gestellt werden können, nicht aber erst durch ihr Hinzutreten andre Qualitäten erst zu Anschauungen erheben. Unglücklich sind nur leider gerade die gewählten Beispiele: „Wer würde sich", sagt er, „ohne einen Akt der Überlegung, der die einfache Betrachtung für einen Augenblick unterbricht, vor einem Porträt oder selbst vor einer Landschaft des Raumes bewusst werden? Wer wird sich ohne einen gleichen unterbrechenden Gedankenvorgang der zeitlichen Folge bewusst, wenn er . . . den Vortrag eines Musikstückes anhört?« Ich fürchte, der Verf. wird den wesentlichen Reiz mancher Porträts und mancher Landschaft übersehen — ich denke gerade an die „meniñas« des Velasquez und die Delfter Ansicht des Jan Vermeer — von architektonischen Eindrücken, wie dem Innern des Pantheon und der Sophienkirche ganz zu schweigen — übersehen, wenn er sich beim Betrachten nicht unmittelbar und anschaulich der Raumverhältnisse bewusst wird, und es dürfte ihm schwer fallen, einen Walzer zur Zufriedenheit seiner Partnerin zu tanzen, wenn er immer erst einen „unterbrechenden Gedankenvorgang« abwarten muss, um die „zeitliche Folge" d. h. Takt und Rythmus aufzufassen. Wenn er das anschaulich wahrnehmbare mit dem „charakteristischen« identifizirt, so möchte ich ihm zustimmen, wofern er zeitliche und räumliche Bestimmtheit in diesen Begriff mit aufnimmt und ihm nur vorschlagen, den Begriff des „Charakteristischen« durch den schärfer bestimmten der „Qualität« zu ersetzen, wodurch auch gleichzeitig eine wichtige Tatsache hervorgehoben würde, deren Erörterung man in diesem Abschnitt vermisst: nämlich die schon aus der Verbaldefinition des Individuellen sich ergebende Feststellung, dass nur der Einheit, nicht aber dem Teilbaren anschauliche Eigenart zukommt, dass durch Multiplikation keine neue individuelle Anschauung geschaffen werden kann, d. h. aber dass die „Quantität«, die Zahl — wenn man von der durch Konfiguration vermittelten Anschaulichkeit der kleinsten Zahlen absieht — in die Anschauung nicht eingeht, sondern als Erkenntnisvoraussetzung die Gleichheitsrelation, d. h. den Begriff fordert. Die Dreihundert von Thermopylae sind für die Geschichte keineswegs ebensoviele Individualitäten.

Im nächsten Abschnitt beginnt C. mit positiven Aufstellungen. Er stellt die Anschauung der Empfindung gegenüber, „deren Begriff der Geist als Grenzbegriff fordert«, und die er als „passiven Stoff«[1]) der „Aktivität der Anschauung« der „Form« gegenüberstellt. Trotzdem C. den Begriff der Empfindung richtig als Grenzbegriff definirt, würde er doch die Ansicht des Ref., dass der Übergang von der Empfindung zur Anschauung durch Grade der Bewusstheit — beispielsweise etwa durch das Verhältnis optischer Eindrücke am Rand und im Zentrum des Gesichtsfeldes zu versinnlichen — nicht anerkennen, da für sein System der Gegensatz zwischen Aktivität und Passivität, dem „von aussen kommenden Vorgang, der uns anfällt« und „dem von innen kommenden, der den äussern zu absorbiren und sich anzueignen strebt", wesentlich ist. Die Meinung derjenigen, die eine „Aktivität« des Bewusstseins nicht anerkennen können, wird mit wenig Gründen und wenig Höflichkeit beiseite geschoben. Doch darf Croces „attività teoretica« beileibe nicht ohneweiters dem „psychischen Akt" der

[1]) Im Deutschen darf man hier natürlich nicht, wie Federn unbedachterweise tut, dem Italienischen folgen und »Materie« sagen.

deutschen Schulpsychologie gleichgesetzt werden, die ja psychische »Inhalte« und psychische »Akte« wohl unterscheidet, aber als untrennbar behandelt und rein passive Bewusstseinsphänomene nicht einmal als Grenzbegriff zulassen würde. Eine weitere Divergenz gegen diese Lehre besteht darin, dass die herkömmliche — nebenbei bemerkt vom Ref., der an psychische »Akte« überhaupt nicht glaubt, keineswegs gebilligte — Anschauung, die psychischen Akte zwar nicht nach der Verschiedenheit der Inhalte, aber doch nach grösseren Gruppen (Sinnesgebieten, bezw. psychischen Klassen wie Sehen, Hören, Fühlen, Wollen) unterscheidet, während C. eine durchaus einheitliche, keiner weiteren Spezifikation unterliegende Funktion der Anschauung annimmt. Am nächsten berührt sich dieser Begriff mit dem viel gebrauchten und viel missbrauchten Begriff der »Aufmerksamkeit« (»aktive Apperception« bei Wundt), so dass in der herkömmlichen Terminologie eine Croce'sche »Anschauung« als eine beachtete (nach Herbart: isolirte), bezw. apperzipirte Empfindung definirt werden müsste. Ich wundere mich, dass C. sich an dieser Stelle nicht mit den herrschenden Apperzeptionstheorien wenigstens flüchtig auseinandergesetzt hat. Ich könnte mir denken, dass die neue Unterscheidung der Erkenntnisrichtungen ihre Fruchtbarkeit auch in der Unterscheidung einer zweifachen Apperzeptionsrichtung — Auffassung des Bekannten einesseits, Abhebung des Fremden anderseits — bewährt haben würde.

Man kennt die wichtige Rolle, die u. a. die Brentanoschule dem Faktor der »Aufmerksamkeit« in der Theorie der Begriffsbildung, bzw. der Abstraktion und Generalisation zugewiesen hat; eine analoge Theorie der anschaulichen Erkenntnis der Individualisirung und Spezialisirung, die man von C's eben charakterisirtem Standpunkt aus erwarten durfte, ist er uns leider schuldig geblieben. Ebenso würde man im nächsten Kapitel — »Anschauung und Assoziation« — eine Auseinandersetzung mit jenen assoziativen Theorien der Begriffsbildung (und per analogiam ihres anschaulichen Gegenstückes) erwarten, die — ich erinnere nur an Cornelius' bekannte Ausführungen in Ebbinghaus' Zeitschrift — den metaphysischen Faktor »Aufmerksamkeit« durch den Einfluss assoziativer Förderungen und Hemmungen (Ähnlichkeit und Kontrast) zu ersetzen versuchen. Leider sieht man sich auch in dieser Erwartung getäuscht. Die assoziative Theorie wird, ohne überhaupt exponirt worden zu sein — sodass der Anschein entsteht, ihre Vertreter seien über verworrene Behauptungen nicht hinausgekommen — durch eine scholastische Argumentation beiseite geschoben, die mit dem Gegensatz von »bewusst« und »unbewusst« operiert. Da aber — wenigstens nach der von C. bekämpften Ansicht — Empfindung und Anschauung nur durch Grade der Bewusstheit geschieden sind, so ist die Annahme, dass bei der Hebung eines Eindruckes »aus der dunklen Region der Psyche in die Klarheit des betrachtenden Geistes« auch Bahnungen und Förderungen, bzw. Hemmungen durch ähnliche, bzw. gegensätzliche Vorstellungen mitwirken, keineswegs an sich absurd, vielmehr gewiss einer viel eingehenderen Untersuchung würdig.

Das nächste Kapitel »Anschauung und Vorstellung« gleitet ebenso flüchtig und ergebnislos an der wichtigen Frage nach dem Anteile sekundärer Bewusstseinsphänomene (Spuren, Reste, Erinnerungsbilder) am

Aufbau der künstlerischen »Anschauungen« vorüber, obwohl gerade zu dieser Frage eine treffliche empirische Vorarbeit vorliegt.[1])

Zweifellos gibt es Erinnerungen, die so flüchtig, unübersehbar und unfassbar sind, als nur je ein primärer Eindruck und so wehrt sich C. mit Recht gegen jede Identifizirung von Anschauung und Erinnerung. Aber ebenso zweifellos ist das Erinnerungsbild im allgemeinen einfacher, ärmer und schon darum fassbarer als der Empfindungseindruck. Sicher bildet daher die Erwerbung einer Erinnerung eine Stufe geistiger Aneignung und Bewältigung des »Empfindungsstoffes«: alles Brücken und Übergänge, deren Verfolgung m. E. fruchtbarer werden dürfte als die von C. mit soviel Nachdruck betonte unüberbrückbare Scheidung zwischen »Stoff« und »Form«, »unbewusster« Empfindung und »bewusster« Anschauung.

Keinesfalls kann es endgiltig befriedigen, wenn der wichtige Begriff der Anschauung nur durch Hinweise auf eine »theoretische Aktivität« des Geistes, auf die Gegensätze von »Stoff« und »Form« »bewusst und unbewusst« erklärt wird, statt dass genetisch und analytisch die Struktur dieses wichtigen psychologischen Gebildes aufgezeigt würde.

Tatsächlich legt auch C. selbst, schon dem Untertitel seines Werkes nach, das Hauptgewicht auf die nun erst folgende Gleichsetzung der Begriffe Anschauung und Ausdruck — ein Gedanke, der schon auf den ersten Blick die grösste werbende Kraft entfaltet.

Unter Ausdruck wird natürlich nicht der sprachliche Ausdruck allein, sondern auch der in Tönen, Farben, Linien etc. verstanden. Durch die Hilfe aller dieser Mittel kann nach C. der Eindruck (Empfindung) zum Ausdruck (Anschauung) erhoben werden, d. h. es kann, wenn ich die Meinung des Verf. recht verstehe, durch die mögliche aktive Produktion psychischer Qualitäten eine gewisse Unabhängigkeit von dem zufällig und ungeleitet eindringenden äusseren Reiz erworben werden. Leider fehlt auch hier die analytische Durchführung dieses überaus fruchtbaren Gedankens. Jeder fühlt und versteht ja unmittelbar die innere Analogie von Tönen, Farben etc., die der Theorie gestattet, sie insgesamt als Ausdrucksmittel zu bezeichnen, aber herausgearbeitet wird das gemeinsame Merkmal von C. nicht. Wir erfahren nicht, was es heisst, etwas »ausdrücken«, was und mit welchen Mitteln etwas ausgedrückt werden kann u. s. f. Unberührt bleibt das alte Gorgianische[2]) Problem von den Mitteln und Methoden des Ausdrucks, über etwaige Ausdrucksgrenzen wird keine Rechenschaft gegeben, kurz, dieser für eine psychologische Analyse gar nicht so undurchsichtige Vorgang bleibt unaufgehellt als ein mystisches, allmächtiges Agens stehen. Hinterdrein, als verspätetes Anhängsel (S. 92), finden sich ein paar flüchtige, inhaltslose Bemerkungen über »die physischen Hilfsmittel des Ausdrucks«. Eine an diesem Punkte einsetzende Analyse der Bildwirkung, wie ich sie seit langem plane[3]), hätte C. von der Fruchtbarkeit des bisher nur ganz oberflächlich begründeten, andererseits wie

---

[1]) Emanuel Loewy, Naturnachahmung in der älteren griechischen Kunst. Rom, Loescher 1901.

[2]) De Xenoph. Mel. et Gorgia, bei Aristot. ed Bekker vol. II. 979 a, 12 f.

[3]) Einige Andeutungen gab ich in der Beilage zum 17. Jahresber. der Philos. Gesellsch. a. d. Universität Wien, Leipzig (Barth) 1904, S. 67 f.

von allen Gegnern, so auch von ihm nur mit oberflächlichen Argumenten bekämpften Assoziationsprinzips überzeugen müssen. Während er S. 99 mit dem ganz nichtssagenden Hinweis darauf, dass das Bewusstsein das Kunstwerk als vollkommene Einheit empfindet — mit diesem Einwand könnte man jede Analyse komplexer Seelenphänomene abweisen — die Spaltung eines Bildes in die Vorstellung des Gemäldes und die Vorstellung der Bedeutung des Gemäldes durch die Assoziationstheorie[1]) ablehnt, sagt er selber S. 19: »Es ist eine sonderbare Täuschung, zu glauben, dass ein Gemälde uns nur Gesichtseindrücke gewähre. Der samtartige Flaum einer Wange, die Wärme eines jugendlichen Körpers, die Süssigkeit und Frische einer Frucht, die Schneide einer geschliffenen Klinge, sind das nicht alles Eindrücke, die wir auch von einem Bilde haben können?« (Optime! aber wie anders als auf assoziativem Wege?) „Und sind das alles Gesichtseindrücke? Angenommen, es gäbe einen Menschen, dem alle oder die meisten Sinne fehlten und der plötzlich das Organ des Gesichtes erwerben würde, wie würde ein Gemälde auf ihn wirken? Das Gemälde, das wir vor uns haben und das wir nur mit den Augen zu sehen glauben«, — NB. zu »sehen« auch nur glauben! — »würde einem solchen kaum anders als die farbenbeschmierte Palette eines Malers erscheinen.« Warum also dann ein paar Bogen später die volle Schale des Zornes und der Verachtung über die Assoziationstheorie ausgiessen? Gern hätte ich C. ihre Vertreter preisgegeben, hätte er sich doch nur mit der ihm eigenen Folgerichtigkeit und Denkschärfe der Sache selbst annehmen wollen! So wäre er vielleicht zu einem natürlichen System der Ausdrucksmittel gekommen und hätte wohl kaum, aller historischer Zusammenhänge uneingedenk, die Schriften, und zwar nicht nur die alphabetischen, sondern auch die hieroglyphischen und reinen Bilderschriften, von den andern Reproduktionsmitteln abgetrennt und sie mit den Musiknoten und der Fächer- und Schönheitspflästerchensprache (!) in einen Topf geworfen.[2]) Vielleicht hätte er dann auch zugegeben, dass es tatsächlich verschiedene Klassen und Konkretionsstufen des Ausdruckes gibt, was er jetzt S. 66 unter einfacher Berufung auf das sic volo, sic jubeo der »Selbstbeobachtung« ablehnt. Natürlich kann man zu keiner Einteilung der Ausdrucksformen gelangen, wenn man sie aller spezifischen Unterschiede durch Abstraktionen aller Art solange entkleidet, bis man bei der reinen, aber eben deshalb etwas uninteressanten »attività teoretica« anlangt!

Nicht viel mehr Licht verbreitet C. über die psychologische Struktur derjenigen Gebilde, die als »Eindrücke« in seinem System figuriren. Wenn man davon absieht, dass sie mehrfach als »organische Vorgänge« und »passiver Empfindungsstoff« charakterisirt werden, scheint mir als bezeich-

---

[1]) Für die, die den unüberblickbaren Wust der ästhetischen Literatur nicht näher kennen, bemerke ich nur, dass diese Form des Assoziationismus keineswegs von Fechner, sondern — man staune! — von Robert Zimmermann herrührt. Wie es zu gehen pflegt, hatte dieser einzige vernünftige Gedanke in jenem „grossen Gebäude eines völlig unfruchtbaren, verkünstelten Scharfsinnes" (Hartmann) nur den einen Erfolg, F. Th. Vischer Anlass zu einem schalen Witz zu bieten (Krit. Gänge, Neue Folge, 2. B., 6. Heft, pag. 6, Stuttgart 1873).

[2]) Auch hier sei eine unbewusste Selbstberichtigung des Autors angemerkt, der S. 119 eine durchaus einsichtsvolle, nur etwas zu früh abbrechende „Kritik der Einteilung der Zeichen in natürliche und konventionelle" gibt.

nendste Charakteristik der folgende Passus übrigzubleiben (S. 10): »Die Welt, die wir« (künstlerisch unerzogene Menschen) »gewöhnlich schauen, ist etwas sehr kärgliches, . . . (durchsetzt mit) geringfügigen Rudimenten von Ausdrücken (optime!), die nur durch die wachsende geistige Konzentration in gewissen Momenten sich vergrössern und umfangreicher werden, . . . besteht sie in einem Gemenge von Licht und Farben, das malerisch einen wahren und getreuen Ausdruck nur in einem Farbengeschmiere fände, von dem sich kaum einige wenige klare Einzelzüge abheben.« Schon gegen eine ähnliche Beschreibung der primitiven sinnlichen Weltanschauung durch meinen unvergesslichen Lehrer Alois Riegl habe ich einmal hervorgehoben, wie wichtig es ist, bei der Annahme einer solchen optisch-impressionistischen »Weltanschauung« den Ton auf das Wir (moderne Menschen einer bestimmten Bildungsstufe) zu legen, da grosse Denkmälergruppen uns berechtigen, in andern Kulturstufen ganz anders zusammengesetzte »Eindrücke« vorauszusetzen. (Vgl. österr.-ung. Revue, XXX. B., 4. Heft, 1903).

So muss man die Einführung des Begriffspaares »Eindruck-Ausdruck« als überaus verdienstlich bezeichnen, ohne doch ausseracht zu lassen, dass damit nur eine Problemsetzung — glücklicherweise eine richtige, vielleicht unübertreffliche Fragestellung gewonnen ist — deren Lösung C. aber nicht einmal versucht hat. Man urteile selbst, ob das von ihm gewonnene analytische Schema (S. 90, 92) der ästhetischen Funktion viel neue Aufklärung bietet. Der Verf. unterscheidet folgende Phasen:

a) Produktion:

1. Eindrücke,
2. Ausdruck (ästhetisch-geistige Synthese),
3. psychische Kehrseite des Ausdrucks (ästhetischer Genuss),
4. physische Kehrseite des psychischen Organismus (?) (Töne, Klänge, Bewegungen, Verbindungen von Farben, Linien etc.).

b) Reproduktion:

5. die physischen Reizmittel,
6. ein psychophysischer Vorgang (Töne, Klänge, mimische Bewegungen, Verbindungen von Farben und Linien u. s. w.),
7. eine ästhetische Synthese,
8. eine psychischer Reflex (ästhetischer Genuss)!

Was endlich die Gleichsetzung von Anschauung und Ausdruck anlangt, so lässt sich diese These am besten in concreto prüfen: S. 9 f. sagt C.: »Der Hauptgrund, der den von uns vertretenen Satz (s. o.) paradox erscheinen lässt, ist die Illusion oder das Vorurteil, dass wir mehr von den Vorgängen der Wirklichkeit intuitiv erkennen, als wir in der Tat erfassen. . . . Man glaubt, dass wir alle, gewöhnliche Menschen, Landschaften, Figuren, Szenen gerade so gut sehen und gerade so gut vorstellen, intuitiv erkennen können wie die Maler, und Körper so gut wie die Bildhauer; nur dass die Maler und Bildhauer diese Vorstellungen malen und formen können, während wir sie bloss in unserem Geiste haben . . . (folgen zahlreiche Beispiele und die oben zitirte anschauliche Beschreibung »unserer« Eindrücke). Alle diese Selbsttäuschungen, die man ohneweiters als solche anerkennen wird, beweisen jedoch m. E. noch nicht, dass wir nicht trotzdem anschaulich mehr erkennen, als wir auszudrücken imstande sind.

Gewiss wird die Erarbeitung einer Anschauung durch den Ausdruck des bereits Erfassten stufenweise weitergefördert und langsam über sich selbst hinausgehoben. Aber so wahr alle Möglichkeiten des Ausdrucks gegenüber der intensiven und extensiven Unendlichkeit anstürmender Eindrücke begrenzt erscheinen müssen, so wahr muss die erreichbare Potenz der Anschauung immer um eine Stufe über den zuletzt erreichten Grad des Ausdrucks, auf den sie sich stützt, hinausragen. Anders liesse sich, was wir in der künstlerischen Entwicklung des Einzelnen und in der Kunstgeschichte überhaupt als Fortschritt in der Lösung der Darstellungsprobleme beschreiben, nicht verstehen.

Allerdings wäre es unverzeihlich dumm, wenn wir uns alle für Raphaels ohne Hände oder tiefe Denker halten wollten, die sich nur nicht aussprechen können: aber auf einem gewissen, uns blinderen vielleicht nicht erkennbaren Punkt mussten selbst einen Raphael seine „Hände" im Stiche lassen, gewissen Feinheiten des Gedankens ist selbst die kunstvollste, meisterhafteste Sprache zu folgen unfähig.

Auch wird gewiss niemand leugnen, dass die verschiedenen Ausdruckmittel verschiedenen Eindrucksgebieten gegenüber verschieden ausdrucksfähig sind. In welcher Form soll nun in einem gegebenen Falle der Ausdruck im Umfange mit der Anschauung gleichgesetzt werden? Will C. behaupten, dass ich von dem Farbenspiel einer Abenddämmerung nie mehr anschaulich erfasst habe, als ich etwa in Worten ausdrücken kann? Wie wenig wäre das, selbst die grösste Meisterschaft sprachlicher Schilderung vorausgesetzt! Wie viel mehr von dieser Anschauung liesse sich in einem schwachen Aquarell ausdrücken, wie viel mehr Leuchtkraft liesse sich in ein Ölgemälde hinüberretten, — eine Möglichkeit, die durch die Ausnützung subjektiver Farben nach Art eines Signac, Rysselberghe oder Segantini noch erweitert werden könnte. Aber die leuchtendsten, tiefsten und glühendsten Pigmente in der raffinirtesten Spaltung würden hinter dem Glanz und der Durchsichtigkeit meiner Vorstellung — geschweige denn hinter der verfeinerten Anschauung eines bedeutenden Künstlers — zurückbleiben. Ich gebe zu, dass es Anschauungen gibt, die einen vollen und erschöpfenden Ausdruck finden können, dass es im Leben eines Künstlers Augenblicke gibt, wo sein Werk so fertig und wohlgelungen vor ihm steht, wie das mystische Bildnis des Dorian Grey vor seinem Schöpfer. Allein je höher die sinnliche Kultur und künstlerische Anschauungskraft steigt, desto weiter können die vollendetsten Schöpfungen eines Meisters möglicherweise hinter dem Reichtume seiner eigenen Anschauungen zurückbleiben. So denkt man sich gerne Michel Angelo in den Steinbrüchen von Seravezza, eine Welt von Gestalten träumend, die sein eigener Zaubermeissel nicht unversehrt aus den harten Blöcken widerstrebender Materie befreien konnte. Wie wäre die oft erlesene Kennerschaft und Phantasiekultur von Leuten möglich, die nie einen Stift berühren, wenn wirklich Anschauung und Ausdruck identisch wären! Wie könnte ein solcher Kenner, in Gedanken nachschaffend, sich bei der Betrachtung einer elenden Kopie einem verlorenen Original des Giorgione in einem noch so weiten Abstande doch annähern, obwohl er selber wohl nicht einmal eine weit schlechtere Nachbildung fertigbrächte, wenn seine Phantasie nicht weiter reichte als seine Ausdrucksfähigkeiten?

Der engste Zusammenhang zwischen Anschauung und Ausdruck ist zweifellos und muss C. als eine fruchtbare Feststellung gutgeschrieben werden: aber identisch oder auch nur kongruent sind diese beiden Begriffe darum noch nicht. Nichts kann ausgedrückt werden, das nicht zuvor anschaulich erkannt worden wäre, aber nicht alles, was Anschauung geworden ist, muss auch ausgedrückt werden oder auch nur ausdrückbar sein. Möge doch Signor C. oder wer sonst dazu Lust hat, versuchen, auf irgend eine Art das non so chè zum Ausdrucke zu bringen, das das Originalwerk eines Künstlers von der besten Kopie oder dem Originale eines andern, meinetwegen ebenbürtigen Künstlers — was sage ich, die Handschrift eines Schulbuben von der eines andern unterscheidet. Und das sollte sich nicht sehen lassen, weil man es nicht sagen oder aufzeichnen kann? Nichts ist sicherer, als dass es Anschauungen gibt, die mit der Deutlichkeit und Klarheit einer Fata Morgana ihre Ungreifbarkeit vereinigen. Gerade sie und nur sie bilden eben das innerste, aller Mitteilung und Vergesellschaftung ewig verschlossene Adyton der Persönlichkeit.

Gewiss ist es charakteristisch — C. hat sich da dieses wichtige Argument entgehen lassen — dass Sinnesgebiete, wie z. B. Geruch und Geschmack, denen nur die ärmsten und erborgtesten Ausdrucksmittel zu Gebote stehen, auch den begrenztesten und engsten Kreis bewusster Anschauung zu liefern imstande sind. Aber welcher Narr wollte behaupten, dass der ärmliche Schatz sprachlicher Ausdrücke — und andere gibt es hier nicht — auch nur den engen Umfang der Anschauungen erschöpft, über die selbst der gemeine Mann auf diesem Gebiete verfügt, geschweige denn das weitere Reich von Nuancen, das sich die Verfeinerung einzelner auch hier geschaffen hat?

Ich will den Raum nicht verschwenden mit der Aufzählung der zahlreichen Instanzen, die mir gegen die C'sche Gleichsetzung von Ausdruck und Anschauung präsent wären. Schon das Vorgebrachte dürfte genügen, um zu zeigen, dass auch hier das Verhältnis nicht so einfach liegt. Wieder hat uns C. statt einer Erkenntnis ein Problem gezeigt: aber auch dafür sind wir ihm zu Dank verpflichtet.

Doch posito, sed non concesso: anschaulich erkennen sei gleich Ausdruck geben „nicht mehr und nicht weniger", ist dann die nächste Gleichung C.'s „Ausdruck von Eindrücken = Kunst" annehmbar? Man denke z. B. an die Musik: Plutarch berichtet (de aud. poet. c. III), dass ein Parmenon, ein Theodoros das Grunzen eines Ebers, den Lärm einer Maschine, das Brausen des Windes und das Rauschen des Meeres musikalisch nachbildeten: und wenn uns diese Leistungen auch nach dieser Schilderung wenig imponiren, so kennen wir doch selbst Teile der Pastorale oder das Waldweben in „Siegfried" als unvergleichliche musikalische Ausdrucksformen gewisser „äusserer" Eindrücke. Aber der allergrösste Teil der geschichtlich vorliegenden musikalischen Produktion bringt „innere" Eindrücke oder Erlebnisse in einem ganz andern Sinn zum „Ausdruck", als wie ein Bild oder eine Beschreibung einen Gegenstand darstellt. Diese Formen sind tatsächlich „Ausdruck" in dem von C. (S. 89 f.) als „naturalistisch" bezeichneten und abgelehnten Sinn, „Ausdrücke", die Seelenzustände so veräusserlichen (nicht objektiviren) wie die „Reflexerscheinungen der organischen Erregungen" (C.) Ausdrücke von Gemütsbewegungen sind, Ausdrücke

in einem konsekutiven, nicht in einem formalen Sinn, mit keinem wie immer gearteten »Eindruck« durch das für den »Ausdruck« im andern Sinn charakteristische Band der Ähnlichkeit zusammenhängend.

Mit Recht haben die formalistischen Musikästhetiker bestritten, dass die Musik imstande sei, Gefühle »darzustellen«, im selben Sinne etwa wie die Poesie gegenständlich abzubilden. Nicht immer haben die Idealisten darauf gleich die richtige Antwort gefunden: dass nämlich die Musik »Ausdruck« in diesem Sinne zu geben, niemals beansprucht hat; dass sie in einem ganz andern, um mit Steinthal zu sprechen, nicht onomatopoetischen, sondern pathognomischen Sinn Ausdrücke schafft, dass sie mit einem Materiale von Lautgebärden, wenn man will, höchst komplizirten, höchst differenzirten und überfeinerten Lautgebärden arbeitet, aber doch nicht mit »Bildern« oder »Darstellungen« von Seelenzuständen, die nicht nur ihren Kunstmitteln, sondern auch z. B. denen der Malerei versagt sind. Wie bei der Musik, ist auch beim Tanz die Existenz von »ekstatischen« d. h. pathognomischen Formen neben und unabhängig von den »mimetischen« nach den Ergebnissen der neuesten Forschungen als ganz gesichert zu betrachten. Dass nun wirklich, wie C. meint, ein Abgrund zwischen dem »Ach!« als Schmerzlaut und dem »Ach« als Wort gähnt, zwischen dem Menschen, der von einem Gefühle gepackt, die natürlichen Erscheinungen dieses Seelenzustandes zeigt, und dem Schauspieler, der ästhetisch bewusst den Ausdruck dieses Gefühles hervorbringt, wird niemand zugeben, der in die Psychologie des geborenen Schauspielers — natürlich gibt es immer auch berufsmässige Komödianten — Einblick gewonnen hat, niemand, der das Ineinanderfliessen simulirter und wirklicher Affekte bei Hysterikern kennt — ja niemand, der an skeptischer Selbstbeobachtung und Angst vor Selbstbetrug leidend, gelernt hat, seine eigenen Gefühlsäusserungen argwöhnisch zu beobachten.

Gibt es so unstreitig grosse Gruppen von Kunstwerken, die »Ausdrücke« nur in einem ganz andern, vom Verf. gar nicht zugelassenen und erkannten Sinne sind, so gibt es auf der andern Seite Gruppen ästhetischer Phänomene, die überhaupt nichts »ausdrücken«. Um bei der Musik zu bleiben: was drücken einfache, musikalische Klänge, was drücken harmonische Akkorde aus? — alles, wenn auch elementare, so doch allen Einwänden zum Trotz selbständige ästhetische Formen. Was drückt ein harmonischer Satz aus — von aller praktisch nie ganz fehlenden Melodik, die immer »Ausdruck« im eben erörterten Sinne ist, abgesehen? Was drückt eine rhythmische Reihung von Klängen, eine primitive Marschmusik oder Trommelfolge aus? Was bedeuten geometrische Ornamente,[1])

---

[1]) Wenn C. S. 105 versucht, die Allgemeinheit des Wohlgefallens an geometrischen Ornamenten, symmetrischen und rhythmischen Gebilden, Schwungkurven, kurz an Regelmässigkeiten aller Art in Frage zu stellen, so ist das dem erdrückenden historischen Material gegenüber nicht ernst zu nehmen. Zutreffend sind seine Argumente nur dort, wo sie sich gegen imaginäre und unanschauliche Regelmässigkeiten, wie den goldenen Schnitt, wenden. Ein anderes Argument, dass alle Ornamente ursprünglich mimetischen Charakter gehabt hätten (vgl. Schlosser, Randglossen zu einer Stelle Montaignes, Wiener Beiträge zur Kunstgeschichte 1903, S. 172 f.), erledigt sich durch die Erwägung, dass ihre Wohlgefälligkeit zweifellos angedauert hat, auch nachdem die hypothetische Urbedeutung in Vergessenheit geraten war.

ein Kyma, ein Astragal, eine Volute? Woher sollen bei diesen reinen Phantasieschöpfungen die »Eindrücke« gekommen sein, die in diesen Formen beschlossen liegen sollen?

Was in aller Welt drückt die Architektur aus? Den Zweck des Bauwerks oder Gebrauchsgegenstandes, antwortet C. (S. 97) im Anschluss an die modernste, pedantische Dogmatik, während er noch in einer älteren Schrift (Concetto della storia p. 49) die kultliche Monumentalarchitektur wenigstens, nicht ihren Gebrauchszweck (Wohnhaus des Gottes [ναος], Versammlungsraum der Gemeinde, Denkmal eines Märtyrers etc.), sondern »un dato sentimento religioso« ausdrücken liess. Auch hier also das alte romantische Lied von der »gefrorenen Musik«, vom gotischen Dom, dem stilisirten Laubdach des deutschen Märchenwaldes »aufgebaut so hoch da droben«!

Ich weiss ganz wohl, dass man sich aus dieser Klemme helfen könnte, indem man ein einheitliches Phänomen zerfällt, um die für das Begriffspaar Eindruck-Ausdruck nötige Zweiheit zu erhalten: man kann herausklügeln, dass rhythmische Reihen gewisse Bewegungsformen ausdrücken, dass die Tanzmusik den Tanzreigen »ausdrückt«, dass die Spektralfarben die reinsten, daher wohlgefälligsten Ausdrücke der betreffenden Farbqualitäten bilden u. s. f.

Aber ich will zur Ehre meines Freundes C. annehmen, dass er heute nicht mehr geneigt ist, diesen eines deutschen Düftlers würdigen Eiertanz mitzumachen, obwohl er seinerzeit noch[1]) der mystischen Ästhetik E. von Hartmanns die bedenklichsten Konzessionen gemacht hat. Muss ihm doch selbst die Annahme eines »unbewussten Ausdrucks« heute als absurde Contradictio in adjecto erscheinen. Alle diese, wie ich sie nenne, «primären« Wirkungen als »sinnlich-organische« Annehmlichkeiten von der »wahren« (d. h. definitionsgerechten) Schönheit abzutrennen — ein Auskunftsmittel, zu dem schon Herbart gegriffen hat — bleibt auch C. noch unverwehrt. Ob es aber zweckmässig ist, die Metrik aus der Poetik, die Rhythmik und Harmonik aus der Musiktheorie, die Farben- und reine Formenlehre aus der Ästhetik des Sichtbaren herauszuschneiden? Was soll damit gewonnen werden, dass alle diese Probleme der Psychologie oder gar Physiologie zugeschoben werden? Sollte es nicht fruchtbarer werden, alle diese Werte in den Zusammenhängen zu behandeln, in denen sie historisch gegeben sind?

Oder glaubt C. das Hineinspielen dieser primären ästhetischen Werte in die Kunstgeschichte, in der sie eine deutlich wahrnehmbare unaufhörliche Schaukelbewegung hervorbringen, leugnen zu können? Glaubt er, dass die iroschottischen Mönche das Wesen Christi und der Heiligen reiner und wahrer »ausdrücken« wollten, als sie deren Gestalten in geometrisch-kalligraphische Schnörkel auflösten? Oder was war es anderes, als der unbefriedigte sinnliche Farbenhunger, der die Landsleute des Rembrandt von seinen ausdrucks- und stimmungsgewaltigen monochromen Helldunkelschöpfungen weg, wieder den Glattmalern und Van Dyk-Nachahmern in

[1]) Concetto p. 24: „si può affermare che nelle impressioni piacevoli dei sensi, o che derivino da accordi di toni e di colori, o dagli altri sensi, che si dicono inferiori, quel che da loro carattere estetico sia pure inconsciamente è sempre l'espressione (simbolica?) di un certo contenuto."

die Arme trieb? Haben Fra Bartolomeo, Leonardo und Rafael die Linearcomposition, das fein abgewogene Linienspiel der gegensätzlichen Bewegungsmotive in die Altarbilder eingeführt, um den religiösen Gehalt der Heiligengeschichten inniger auszudrücken, oder um die reine gegen allen Gehalt indifferente Formschönheit der Architektur in ihren, im höchsten Sinne dekorativen Schöpfungen nachklingen zu lassen?

Parallell mit dieser Nichtachtung des Unterschiedes zwischen Kunstwerken, die einen »Inhalt« haben, und solchen, die nur »Form« sind, geht eine in einer »Aesthetik des Ausdrucks« besonders auffallende Unterschätzung des Inhalts überhaupt, die durchaus mit einer allgemeinen Tendenz, modernen Ästhetisirens übereinstimmt. Die Erweiterung der Kreise des Darstellbaren über die älteren konventionell-historischen Grenzen hinaus, die sich nur unter steten Meinungskämpfen hat durchsetzen lassen, hatte die fortschreitende Popularisirung des an sich nicht so verkehrten Schlagwortes im Gefolge, es käme in der Kunst alles auf das »wie«, nichts auf das »was« an. Daraus, dass die Heuhaufen Claude Monets die historischen »Unglücksfälle« Delaroches, die Arbeiter Meuniers die repräsentativen Götter, Fürsten und Allegorien der Akademiker abgelöst hatten, schloss man nicht auf eine Wandlung des Interesses, sondern auf die Bedeutungslosigkeit des Inhalts überhaupt; eine fast zum Gemeinplatz gewordene ästhetische Irrlehre, die in diesen Blättern einmal, weniger höflich als treffend »Schusterästhetik« genannt wurde. Im concetto S. 55 hatte C. noch zugegeben: Se un contenuto d'arte non interessa per nessun riguardo, l'opera che lo elabora potrà essere, esteticamente, perfetta; ma sarà di quelle che il giudizio publico condanna sommariamente come f r e d d e e n o i o s e. E al contenuto dell'arte s'applica bene il detto voltairiano: »tous les genres sont bons hors le genre ennuyeux«. Warum dann jetzt die von C. so getaufte »Ästhetik des Symphatischen« — dass eine solche Ästhetik nicht notwendig hedonistisch sein muss, sei nur nebenbei bemerkt — die den Beziehungen zwischen den Sachwerten der Dinge und den Phänomenalwerten der reinen Erscheinungen oder Anschauungen nachgeht, a limine ablehnen? C. hat (§ 82) ganz richtig gesehen, dass die Hauptschwierigkeit, an der die landläufigen Theorien dieses Typus zu scheitern pflegten, die Tatsache bildet, »dass auch das Bild des Leidens, des Hässlichen und Schändlichen schön sein kann.« Allein ich glaube, an andern Ort angedeutet zu haben, wie diese Schwierigkeit gelöst werden kann. Wenn C. (§ 94 unten) ganz richtig die ästhetische Gleichwertigkeit des »anmutigen Gesichts eines jungen Mädchens« und der »unheimlichen Fratze eines alten Schurken« konstatirt, so ist damit noch keineswegs unser ästhetisches Verhalten beiden Phänomenen gegenüber identifizirt. Es fällt mir nicht ein, einen ästhetischen Ranguntersehied zwischen der Venus des Giorgione und der Flora Tizians einerseits und dem Dudelsackpfeifer von Breughel oder dem »Idioten mit der Tubarose« andererseits zu statuieren. Aber deshalb wird man mir doch nicht einreden, dass der unbefangene Beschauer mit gleichen Augen auf so verschiedene Gegenstände blickt! Glaubt C. ernstlich, dass selbst ein Winckelmann die »trunkene Alte« des Myron mit demselben Enthusiasmus besungen hätte, wie den belvederischen Apoll, er, der nicht einmal für die als »Ausdruck« gewiss nicht weniger vollkommene capitolinische Venus die Töne jenes Hymnus wiederfinden konnte? Kein

ernster Denker wird sich durch die spielerischen Soriten von C's »Kritik der Lehre von der Schönheit des menschlichen Körpers« ernstlich vom Studium dieser wichtigen und tiefeindringenden Frage abhalten lassen — trotz der Bände voll Unsinn die zugegebenermassen schon darüber geschrieben worden sind, ebensowenig wie die Untersuchungen über das erotische Moment in der Kunst durch die täppischen Hände derjenigen, die vorwitzig nach diesem Problem gegriffen haben, dauernd diskreditirt werden können. Gerne wird man einen Naumann oder Bölsche dem scharfen und treffenden Spott (S. 81) überantwortet sehen. Aber soll man sich wirklich mit dem Gedanken abfinden, dass die Ideengänge des Platonischen Symposions den Neueren unverständlich geworden sind? Sollte wirklich die klassische Kunst in unsern Museen nur von Muckern anders als mit jener professoralen Ungerührtheit betrachtet werden, die sich selbst dummstolz als »interesseloses Wohlgefallen« bezeichnet? Ist wirklich jene lebenswarme Kunstanschauung, aus der heraus der Pygmalionmythus geboren wurde, so spurlos vom Erdboden verschwunden, wie uns eine Aesthetik für höhere Töchter glauben machen will? Soll wirklich nie eine Entwicklungsgeschichte der Tracht und des Körperschmucks von einem tieferblickenden Kenner geschrieben werden?

Ganz zum Schlusse nach einem gedrängten Resumé — mehr zur Rechtfertigung des zweiten Untertitels — gibt C. einen Abschnitt über linguistische Probleme, der reich an trefflichen Beobachtungen ist (s. 138 über die sog. Redeteile, S. 141 über die Unmöglichkeit einer normativen Grammatik, einer Muster- und Einheitssprache, über die Annahme einsilbiger Wurzeln etc.). Auch die ganze These, die Identifikation von Linguistik und Ästhetik scheint ein fruchtbarer Gedanke zu sein. Nur darf man auch in diesem Teile nicht etwa eine positive Lösung des Sprachproblems suchen. Nach einer m. E. etwas ungerechten Beurteilung der »pathognomischen« und »onomatopoetischen« Sprachtheorie und ihrer Kombinationen wird der auf die neue Heilswahrheit doppelt gespannte Leser eben wieder mit den Ausdrücken »geistige Schöpfung« und »Ausdruck« mehr abgespeist als befriedigt.

Rückhaltslose Anerkennung verdient der historische Teil der Arbeit. Die umfassende Weite der Gelehrsamkeit und vor allem die Neuverwertung der in den romanischen Literaturen niedergelegten Theoreme — bisher waren höchstens ein paar französische und englische Ästhetiker obenhin gewürdigt worden — last not least eine treffliche Bibliographie, sichern C's Arbeit den Vorrang vor allen Vorgängern. Bei einer Neuausgabe würde ich in der Geschichte der antiken Ästhetik eine bessere Beachtung der technisch-kanonischen Literatur der verschiedenen »artes«, besonders der Architektur erwarten, die mit dem 6. Jahrh. v. Chr. einsetzend, allerdings fast nur aus Titelangaben bei Vitruv u. a. bekannt ist. Nur durch Beachtung dieser ganzen Gattung fällt ein Licht auf den rätselhaften »Kanon« des Polyklet. Ihre welthistorische Bedeutung aber scheint mir darin zu liegen, dass sich aus den besonderen Zielen dieser »Künstlerästhetik« der Ursprung des normativen Dogmatismus erklärt, der bis in die letzte Zeit die ästhetische Spekulation beherrscht hat. Wären diese Schriften erhalten, so würde die Geschichte der antiken Ästhetik wohl ein etwas mannigfaltigeres Bild darbieten, als jetzt, wo sie, weit mehr als der historischen Wirklichkeit entsprechen kann,

von dem platonischen Rigorismus beherrscht erscheint. Auch in der rhetorischen Literatur liegt ein, freilich für den Nichtphilologen schwer zu hebendes Material von Fragmenten einer positiven antiken Ästhetik vor, deren Einfluss bis hinauf zu Winckelmann und Goethe deutlich fühlbar bleibt. Was die Ästhetik der späten Antike anlangt, so hat Alois Riegl in einem leider nie gedruckten und so wohl für immer verlorenen unübertrefflichen Vortrag in der Wiener philosophischen Gesellschaft auf ihre grosse, noch gar nicht recht erkannte Bedeutung für das Verständnis spätantiker Kunstwerke hingewiesen. Eine derartige Einzeluntersuchung der einschlägigen Quellen und Denkmäler im Zusammenhang bleibt nun auch für die Zukunft wohl mehr zu wünschen als zu erwarten.

Wien. Robert Eisler.

Kunstgeschichtliche Anzeigen.

Beiblatt der „Mittheilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung"

Redigirt

von

Franz Wickhoff.

IV. Jahrgang.



Innsbruck.

Verlag der Wagner'schen Universitäts-Buchhandlung.

1907

Kunstgeschichtliche Anzeigen.

Beiblatt der „Mittheilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung"

Redigirt von **Franz Wickhoff.**

Jahrgang 1907. **Nr. 1.**

Ernst Steinmann, Das Geheimnis der Medicigräber Michel Angelos. Mit 15 Tafeln und 33 Abbildungen im Text. Leipzig, 1907. Verlag von Karl W. Hiersemann. Gross-8⁰. 127 SS.

Es hat nie jemand gezweifelt, dass die vier gelagerten Figuren auf den Sarkophagen der mediceischen Gräber in San Lorenzo in Florenz die Tageszeiten darstellen. Es war die Tradition nie verloren gegangen. Aber ausserdem findet sich im Nachlasse des Künstlers ein Blatt seiner eigenen Hand, worin er die Figuren unter Giuliano, Tag und Nacht nennt und Berichterstatter aller Art, zeitgenössische oder solche, die noch im Vertrauen der Unterrichteten standen, bestätigen die Tatsache. Auch seitdem hat niemand daran gezweifelt, wenn auch der eine oder der andere nach seinem Gefallen diese oder jene Figur lebhafter bewundert oder eingehender beschreibt.

Sie sind deutlich gekennzeichnet als die schlafende Nacht und der lebhaft bewegte Tag, als die erwachende Morgenröte und der ermüdete Abend. Es hat natürlich Frühere und Spätere beschäftigt; warum Michel Angelo die Tageszeiten an dieser Stelle dargestellt habe und so dargestellt habe.[1]) Das hat Steinmann missverstanden, er meinte, man hätte ein Geheimnis darin gesucht, was dargestellt sei, obschon das jedermann offen war. »Offenbar durch die Nacht«, sagt Steinmann (S. 105), »die populärste der Allegorien von San Lorenzo ist die Legende von den Tageszeiten entstanden.« Er vergisst dabei, dass Michel Angelo auch den Tag selbst als solchen genannt hat und dass die Zeitgenossen über die Bedeutung dieses Viervereines einig waren. Er erklärt ohne jede Nachweise

[1]) In der Beilage zur »Münchener Allgemeinen Zeitung« vom 6. Juli 1906 gab Heinrich Brockhaus unter dem Titel »Die Medici-Kapelle Michel Angelos, Erklärung ihres Statuenschmuckes« eine zutreffende Erklärung der Wahl aller Figuren aus den Hymnen des heiligen Ambrosius und er zweifelte dabei keinen Augenblick, dass die vier Sarkophagenfiguren die Tageszeiten darstellten.

einer Quelle, Michel Angelo habe mit diesen Figuren die Temperamente »bilden wollen und damit verbunden die vier Elemente und die vier Jahreszeiten« (S. 105). Die Nacht stelle aber zugleich das sanguinische Temperament, die Luft und den Frühling dar; die Aurora die Erde und den Herbst u. s. f.

Obschon es für eine solche beabsichtigte mehrartige Bedeutung einer Statue keine Analogie gibt, woran man sie anschliessen könnte, habe Michel Angelo noch dazu deren vielfache Bedeutung sorgfältig vor den Zeitgenossen verborgen, da er nicht als geistiger Vater einer solchen Kunstgattung angesprochen werden wollte (S. 95). Diese mancherlei Bedeutungen wären wohl bis zum jüngsten Tage verborgen geblieben, wo quidquid latet, apparebit, wenn nicht Ernst Steinmann ein Karnevalslied hervorgezogen hätte mit den Schilderungen der vier Temperamente, das, wie er behauptet, Michel Angelo inspirirt habe, und da in diesem Liede der Verwandtschaft jedes der vier Temperamente mit einem Elemente und einer Jahreszeit gedacht wird, habe Michel Angelo in jede Figur ein Element und eine Jahreszeit verborgen, was bisher, d. h. bis zu Steinmann niemand gesehen hätte. Das Schicksal also, um uns diese Dinge zu enthüllen, stiftete offenbar aus unerforschlichen Gründen zwischen Michel Angelo und Steinmann eine transzendente Verbindung an, so dass, was der schweigsame Michel Angelo verschlossen hatte, einst der mitteilsame Steinmann offenbaren könne. Das Schicksal war jedoch tückisch, als es uns diese prästabilirte Harmonie zubereitet hatte, es wollte nicht, dass Steinmann auch die Werke des Michel Angelo erkenne. Aus diesem Grunde teilt Steinmann zwei kindliche Nach modellirungen in Schottland (Tafel VII und VIII), eine rohe Tonmaske in London aus dem 18. Jahrhundert (Abbild. 16) und vier spätere Nachbildungen der Tageszeiten, die einst in Dresden waren (Abbild. 17) als echte Werke des Michel Angelo mit.

»Ewigem Vorherbeschlusse
Lässt sich nichts entgegensetzen«,

sagt Hafis in seinem Divan, im 41. Gedichte des Buchstabens Ta nach der Übersetzung des Grafen August von Platen.

Wien. Franz Wickhoff.

Hans Tietze, Annibale Carraccis Galerie im Palazzo Farnese und seine römische Werkstätte, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Band XXVI, Heft 2, S. 47—182, mit 8 Tafeln und 83 Textabbildungen. Wien—Leipzig, F. Tempsky — G. Freitag. 1906. Folio.

Während die Gunst der Kunstfreunde und der Forscher sich von den grossen Malern des 17. Jahrhunderts, von Rembrandt, Rubens, Velasquez, nie zurückgezogen hatte oder schon seit langer Zeit wieder zu ihnen zurückgekehrt war, während auch die Kreise ihrer Vorgänger und Nachfolger durchforscht wurden, ganze Schulen des 17. Jahrhunderts, wie die niederländische, genau studirt sind, wurde die italienische Malerei des

17. Jahrhunderts, deren Hauptmeister noch am Beginne des 19. Jahrhunderts fast wie die bewunderten Klassiker des Cinquecento Bewunderung erregt hatte, völlig vernachlässigt. Was in der allgemeinen Geschichte der Malerei davon berichtet wurde, war alles aus zweiter Hand und beruhte nicht auf neueren Studien. Die neuesten Bestimmungsmethoden wie die entwicklungsgeschichtliche Betrachtung war nicht an diese Italiener herangetreten. Die vorliegende Arbeit, die erste, die sich mit allen Methoden der modernen Forschung eines geschichtlichen Problems der italienischen Malerei des 17. Jahrhunderts zuwendet, konnte nicht, wie es anderwärts möglich ist, die Kenntnis einer Periode oder einer Schule vertiefen, sondern sie musste sich erst den Boden für diese Studien schaffen.

Der Autor ging von der Betrachtung aus, dass eines der charakteristischesten Merkmale der neuen Stilperiode die Konzentration der neuen Kunst in Rom sei. Gegenüber dem Partikularismus der Renaissance bringe die Barockzeit eine Zentralisation mit sich, die alle anderen Kunstzeiten im Vergleiche zu Rom zu blossen Provinzschulen herabsinken lasse; und wir ahnen darin eine tiefe Gesetzmässigkeit, dass die allgemeine Kunstentwicklung in breitester Weise eine Tendenz wiederholt, die sich in jedem barocken Kunstwerke, von der Anlage eines Platzes bis zum Ornament ausspricht: Konzentrirung auf einen Punkt, Unterordnung aller Teile unter eine Hauptsache. Wie jede Kunst jetzt erst in Rom ihre Sanktion empfängt, so greift auch die Bologneser Schule erst durch eine Rezeption in Rom mächtig in die allgemeine Entwicklung ein und wird durch ihre Umwandlung in eine römische eine Weltkunst.

Um die Bedeutung der Carraccis zu würdigen, fasst der Autor zunächst das Werk ins Auge, durch das jene Rezeption sich vollzieht. Er lässt vorläufig ihre heimische Entwicklung beiseite, nimmt den Stil, den sie von Rom brachten, als ein Gegebenes hin, um das Augenmerk auf ihr römisches Werk, die Galerie Farnese, zu richten, in dem deren Rezeption sich vollzieht.

In einer kurzen politischen Einleitung wird das farnesische Haus und der Palast charakterisirt, wobei sogleich eines der Hauptverdienste dieses Werkes zu Tage tritt, dass bei dem mannigfachen, reichen Stoff, der zu vielerlei Abschweifungen verführt, der Autor sich vom Gegenstande nicht abbringen lässt, immer das Hauptthema im Auge behält, aber dieses vollständig beherrscht und erschöpft. Nun wird der Stil der drei Carracci, Ludovicos, Annibales und Agostinos, vor der Berufung Annibales nach Rom geschildert und ihre Verschiedenheit definirt. Hier schon tritt uns ein anderes Hauptverdienst des Autors entgegen, das die erschöpfende Monumentenkenntnis ist. Nicht nur die Fresken und Bilder der betreffenden Künstler hat er studirt, sondern mit einem staunenswerten Gedächtnis zu allen Werken die darauf bezüglichen Zeichnungen in allen europäischen Sammlungen herausgesucht, wo es nötig war, richtig bestimmt und immer die Entstehung des Werkes aus den Zeichnungen heraus entwickelt. Das war eine Arbeit, die ganz neu zu machen war, und die sich durch alle Partien der Abhandlung, immer mit gleicher Sorgfalt durchgeführt, erstreckt und auch auf die anderen Künstler, die mit den Carraccis in Verbindung standen, ausdehnt.

Die Arbeit beruht, kann man sagen, auf einem räsonirenden Katalog aller von den Carraccis und ihrer Schule geschaffenen Kunstwerke, der von dem Autor selbst erst angelegt und hier zu einer musterhaften historischen Darstellung verarbeitet ist, wovon nur aus den dargelegten Gründen die älteren Zeiten in Bologna zum Teile noch fehlen.

Von allen Fresken, Bildern, vorbereitenden Zeichnungen dazu u. dgl. sind mit kluger Auswahl immer die wichtigsten, stilbezeichnenden abgebildet. Der Leser wird daher auf die den Künstlern eigentümlichen Formen hingewiesen, auf die Kompositionsweise bei jedem und das historische Werden der einzelnen Kompositionsschemen, so dass er schliesslich völlig ausgerüstet entlassen wird, um nötigenfalls selbständig richtige Bestimmungen und deren chronologische Einordnung vorzunehmen.

Ohne Federlesens wird schon in den ersten Teilen des Werkes die gleichzeitige und die spätere beachtenswerte Literatur kritisch durchgenommen, so dass der Leser für die späteren Teile in den Stand gesetzt ist, die Überlieferung kritisch werten zu können. Natürlich sind auch die literarischen Erwähnungen verloren gegangener Kunstwerke herausgehoben, die alten Stiche inzwischen verlorener Werke mitgeteilt, wie denn überhaupt die auf die ganze Gruppe bezüglichen alten Kunstwerke eingehend studirt sind.

Es wäre unmöglich, auf beschränktem Raume kürzlich und auszugsweise den reichhaltigen Inhalt der Arbeit zu reproduziren, ich muss mich darauf beschränken, auf die Hauptpartien aufmerksam zu machen.

Es folgt auf die schon erwähnten einleitenden Kapitel die Schilderung von Annibales erster Arbeit in Rom, eines Camerino im Palazzo Farnese (jetzt Rauchzimmer des französischen Botschafters), wobei schon bei dem Circebild durch Zeichnungen lehrreich nachgewiesen wird, wie die Kompositionen Annibales entstehen, wachsen und in Naturstudien endlich zur Ausführung durchgebildet werden (68 ff.). Darauf beginnt die Schilderung der farnesischen Galerie; zuerst die Beschreibung der Wanddekoration und der Decke, die Erklärung der einzelnen Bilder und ihres inhaltlichen Zusammenhanges. Mit weiser Beschränkung ist aus der überquellenden Fülle von Hinweisungen aus der antiken Literatur bei den alten Erklärern immer nur das Wesentlichste gegeben (71 ff.). Nun wird, wieder durch Zeichnungen, nachgewiesen, wie das System der Deckendekoration, auf Wirkungen Michelangelos gegründet, die schon früher nach Bologna gedrungen und von Pellegrino Tibaldi aufgenommen wurden, durch die Carracci im Palazzo Magnani, auf Grund neuerlicher Studien nach der sixtinischen Decke Gestalt gewinnt (94 ff.). Wie die einzelnen Deckenbilder Annibales und Agostinos bei dem einen durch mühevolle Bemühung, bei dem andern schnell Gestalt gewinnen, wird an den Zeichnungen nachgewiesen (108 ff.). Die Entstehungsgeschichte des Triumphzuges des Bachus und der Ariadne von Annibale ist ein Meisterstück solcher zergliedernder und wiederaufbauender Betrachtung. Dabei vertieft die Beschreibung der Eigenheiten und der Unterschiede der beiden Brüder unsere Kenntnisse. Dieses Thema wird fortgesetzt durch die Besprechung von Agostinos Fresken im Palazzo del Giardino zu Parma und die Ölbilder der beiden aus den betreffenden Perioden (125 ff.). Das leitet über zu den Schülern. Von Innocenzo Tacconi, von Francesco Albani, von Domenichino, von Lan-

franco und Badalochio wird die künstlerische Erziehung und Entwicklung dargestellt, ihr Anteil an den Arbeiten Annibales und die Art, wie er sie hinwieder durch Entwürfe unterstützte; die letzten Werke des kranken Annibales bilden den Schluss. »Denn nicht ein Prinzip, nicht eine Fülle von akademischen Regeln war es, die die jungen Maler, die wir in Annibales Werkstätte kennen gelernt haben, zu Beginn ihrer Laufbahn zu einem fast einheitlichen Stile nötigen, sondern die ausströmende lebendige Kunst ihres Meisters«, sagt unser Autor und weist am Ende nach, dass die Kategorie der Eklektiker und des Eklektizismus, in die sie schon von Lomazzo eingereiht wurden, für sie nicht anzuwenden sei, und schliesst mit den Worten Bianconis: „Carraccesca è la maniera de'Carracci.«

Es wäre schwer zu sagen, welcher Teil der Arbeit sorgfältiger angelegt und erfolgreicher durchgeführt sei. Möge es dem Autor bald möglich sein, die Arbeit nach rückwärts hin durch die Schilderung der bolognesischen Periode zu ergänzen.

Auch der Galeriebesucher wird sich für die glückliche Umbestimmung mancher Bilder interessiren; ich verweise nur auf das sogenannte Porträt der Beatrice Cenci von Guido Reni im Palazzo Barberini, es wird als eine Idealdarstellung einer Sybille von Francesco Albani richtiggestellt.

Die Arbeit ist eine der glücklichsten Bereicherungen der Kunstgeschichte des 17. Jahrhunderts und zeigt, wie auch eine früher vernachlässigte Periode der italienischen Malerei eine wissenschaftliche Behandlung ermöglicht und erfordert.

Wien. Franz Wickhoff.

Francesco Malaguzzi Valeri, I Solari, architetti e scultori Lombardi del XV secolo, studio storico critico. Italienische Forschungen, herausgegeben vom kunsthistorischen Institut in Florenz, Berlin, 1906.

Die Bedeutung der von den Ufern der Seen von Como und Lugano stammenden »Maestri Comacini«, die als Baumeister und Bildhauer vornehmlich die künstlerische Produktion in einem großen Teile Italiens, allmählich sogar Europas, beherrschten, im Zusammenhange hat man wohl im großen und ganzen nie verkannt. Sehr schwierig aber scheint es, aus der ungezählten Masse der in Dokumenten angeführten Künstler die tonangebenden Talente herauszufinden und ihre Wirksamkeit abzugrenzen. Nachdem schon ältere Forscher durch die Veröffentlichung zahlreicher Dokumente den Grund vorbereitet hatten, konnte L. A. Cervetto in dem sehr sorgfältigen, großen Werke »I Gaggini da Bissone« (Mailand 1903) den Versuch machen, die Bedeutung einer dieser Familien klarzulegen.

Der Künstlerfamilie Solari ist nun an zweiter Stelle eingehendere Betrachtung geschenkt worden, wenn auch keineswegs in einem so umfassenden Sinne als den Gaggini, da Francesco Malaguzzi Valeri sich auf einige

Architekten und Bildhauer dieser Familie, die dem 15. und beginnenden 16. Jahrhundert angehören, beschränkt. Frühere Publikationen des gleichen Forschers, besonders die »Pittori Lombardi del Quattrocento« (Milano 1902), haben sich durch reichste Mitteilung neuer Archivalien ausgezeichnet.

Diesen Vorzug besitzt in etwas beschränkterem Masse auch die vorliegende Studie über die Solari. Aber schon in der Deutung der Dokumente und deren Verwertung für eine historische Darstellung sind dem Autor einige geradezu unbegreifliche Irrtümer unterlaufen. Und die Stilkritik, von jeher der schwächste Punkt in Malaguzzi Valeris Ausführungen, kommt an einigen Stellen bedenklich zu kurz.

Der Verf. teilt seinen Stoff in vier Kapitel, denen er je einen Namen als Überschrift gibt: Giovanni S., Guiniforte S., Pietro S. und Cristoforo S. il Gobbo. Damit will M. die vier Hauptpersönlichkeiten der Familie (den Maler Andrea ausgenommen) bezeichnet haben. Im ersten Kapitel finden wir alle Notizen, die von einem Giovanni S. handeln. Sie beginnen im Jahre 1428 und enden 1485, wo in einem herzoglichen Dekret vom 30. Jänner Giovanni, Ingenieur der Kommune von Mailand, als »nuper defunctus« genannt wird. Anderseits hatte Motta im Mailänder Archiv die Notiz gefunden, daß ein Giovanni S. im Alter von 70 Jahren am 16. April 1480 starb, und daraus den ganz richtigen Schluß gezogen, es habe zwei gleichnamige Persönlichkeiten damals gegeben. M. plädiert aber für die Auffassung, »nuper defunctus« könne auch von einem Manne gesagt werden, der fast fünf Jahre tot sei; die Kommune Mailand habe sich erst fast fünf Jahre später entschlossen, dem verstorbenen Ingenieur einen Nachfolger zu geben. Wenn er dann nichtsdestoweniger ein von Giovanni S. mit unterfertigtes Gutachten vom 3. Mai 1481 zitiert und noch ein weiteres vom 22. September 1481 heranzieht, in dem noch des Künstlers Name vorkommt, widerlegt er sich auf das schlagendste selbst. Liegt hier eine Flüchtigkeit des Verfassers oder ein Druckfehler vor? (Vgl. pag. 75 und 78.)

Das zweite Kapitel handelt von Guiniforte (Boniforte) S., geboren 1429, gestorben am 7. Jänner 1481. Auch hier kennen wir eine Persönlichkeit gleichen Namens, was M. nicht erwähnt, nämlich den 1445 nach Genua berufenen Festungsbaumeister. Daß dieser nicht der Sohn des Giovanni sein kann, dessen Lebensdaten und Werke M. bespricht, bedarf keines Beweises. Die Tätigkeit des letzteren ist uns erst seit 1459 (Ernennung zum Dombaumeister), angeblich schon seit 1452 bezeugt. Er ist auch als Künstler eine halbwegs greifbare Erscheinung. Sein (nicht ausgeführtes) Projekt zur Fassade der Certosa di Pavia, kurz vor 1478 angefertigt, sehen wir wahrscheinlich auf Borgognones Fresko in der Hand des Giangaleazzo Visconti dargestellt. Seinen Anteil an dem Bau des Ospedale grenzt M. in recht überzeugender Weise von dem Filaretes und Späterer (Richinis) ab, stützt auch hier seine Ausführungen geschickt auf vorgefundene Dokumente. Von Bedeutung ist es, daß er damit das Märchen, Filarete habe seinen eigenen Prinzipien zum Trotze in Mailand den Spitzbogenstil verwendet, aus dem Wege schafft. Wenn M. (pag. 99) mit Berufung auf A. G. Mayer dem Guiniforte das Verdienst der Einführung oder wenigstens der Verbreitung des Motivs der im Weinlaub herum-

kletternden Putten in den Terrakottaumrahmungen an Türen und Fenstern zuschreibt, so übersieht er damit, daß dasselbe seit der Mitte des 15. Jahrhunderts durch Domenico, Elia und Giovanni Gaggini schon ganz allgemein gebräuchlich geworden war. Die Zuschreibung einiger Kirchenbauten an Guiniforte stützt M. einzig und allein auf Albuzios Angabe, das Langhaus von S. Mari delle Grazie gehe auf ihn zurück, und auf die stilistische Verwandtschaft einiger anderer Kirchen mit dieser ersten. Das ist ein schwaches Fundament, wenn alle Dokumente fehlen. Daß aber bei dieser Gelegenheit bisher weniger beachtete Bauten, wie S. Pietro in Gessate und S. Maria della Pace zur Besprechung gelangen, ist nur zu begrüßen. Hat sich doch ihnen auch im Laufe der letzten Jahre die wirksame Teilnahme vornehmer Mailänder Kunstfreunde zugewandt. Die Brüder Barone Bagatti-Valsecchi haben S. Maria della Pace restauriren lassen, Cav. Guido Cagnola hat uns durch Bloslegung der Fresken der Capella Griffi von Zenale und Butinone, den wertvollsten Freskencyklus, den Mailand neben dem der Capella Portinari aus dem Quattrocento besitzt, wiedergeschenkt. M. hat einen bestimmten Typus des lombardischen Kirchenbaues, der zu Beginn des letzten Drittels des 15. Jahrhunderts herrschend gewesen zu sein scheint, klar hervorgehoben, wenn auch die Beziehung auf den Namen Guinifortes nur Hypothese ist.

Das dritte Kapitel ist überschrieben „Pietro S.« — gemeint ist damit der Sohn Guinifortes und Enkel Giovannis Pier Antonio S. Ein Sohn des 1429 geborenen Guiniforte kann nicht gut vor dem Beginn der 50er Jahre geboren, nicht vor der Mitte der 70er Jahre als selbständiger Meister aufgetreten sein. Zu unserem grössten Erstaunen weiss uns nun aber M. mitzuteilen, dass dieser selbe Pietro, Sohn des Guiniforte, wie er will, schon 1446 als Baumeister am Dome von Mailand tätig gewesen sei, »was allen, die bisher über den Künstler schrieben, entgangen sei«. Solch chronologische Unmöglichkeiten sollten uns denn doch nicht zugemutet werden. Es bedarf keiner eingehenden Studien, um zu erkennen, dass dieser Pietro eine ganz andere Persönlichkeit ist, die irrigerweise von M. mit dem Pier Antonio konfundirt wird, dessen erste sichere Erwähnung in das Jahr 1476 fällt, der dann 1490 als Baumeister des Kreml nach Moskau ging und dort 1493 unvermählt starb. An der durch neuere Restaurierungen allerdings stark veränderten Porta del Salvatore und einigen anderen Teilen des Kreml, deren entfernte Verwandtschaft mit der Aussenansicht des Kastells in Mailand M. mit Recht hervorhebt, lernen wir Pier Antonios Stil kennen. Was M. aber von Kirchen in und um Mailand mit dem Künstler in direkte oder indirekte Verbindung setzen will, basirt auf irrigen Vorausetzungen. Die nach einem Einsturz 1446—1454 neu erbaute Kirche S. Maria del Carmine, von welcher eine 1685 gedruckte Chronik des G. M. Fornari berichtet, Pietro Solari habe den Bau geleitet, dient zum Ausgangspunkte. Dieser Pietro ist nun aber sicher eine von Pietro Antonio, dem Sohne des Guiniforte, völlig verschiedene Persönlichkeit. Bedenklich ist es, dass M. allen Ernstes daran geht, den im Carmine vertretenen Typus des Kirchenbaues, der dem anderen mit Guiniforte in Zusammenhang gebrachten gegenüber sich als sehr primitiv erweist, als eine neue Tat des Sohnes Guinifortes hinzustellen. An die S. Maria del Carmine reiht er folgende Kirchen an: S. Maria Incoronata (1451 begonnen),

S. Maria Podone (angeblich schon 1442 begonnen, nur die Capella Borromeo vom alten Bau erhalten), Capella Arluno bei S. Eustorgio (von Mongeri dem Pietro Solari zugeschrieben), S. Cristoforo sul Naviglio (ein gewiss noch älterer Bau, bei dem M. es völlig übersehen hat, dass er im Innern Fresken des 14. Jahrhunderts enthält), S. Bernardino delle Monache, das Oratorium in Cascina Olona u. a. m. Ob ein älterer Pietro Solari, der wenig jünger als Giovanni (der Grossvater Pier Antonios) zu denken wäre, der Autor einiger dieser Werke ist, mag bis zum Beweise des Gegenteils nach Fornaris Angabe für die Carmine angenommen werden; mit Pier Antonio, dem Sohne Guinifortes, haben diese Bauten nicht das geringste zu tun. Eher hätte man ein Recht, zwei Skulpturen auf ihn zurückzuführen: die Grabplatte eines Bischofs von Alessandria, wenn es wirklich die von dem Grabmal de Capitani ist, das dem Pier Antonio am 7. Mai 1484 in Auftrag gegeben wurde, und die aus dem Dome in Mailand stammende, jetzt im Kastell aufbewahrte Madonna im Ährenkleide, wenn es wirklich die „S. Maria de quazono“ ist, die Pietro Antonio 1485 für den Dom ausführte, beides ganz mittelmässige Arbeiten.

Das vierte Kapitel, der Hauptsache nach von Cristoforo Solari, genannt il Gobbo, handelnd, darf als der gelungenste Teil der Abhandlung bezeichnet werden. Des Künstlers Person wird durch Entdeckung des Namens seines Vaters Bartolo näher bestimmt. Auch seine Tätigkeit wird aus Dokumenten ziemlich klar. Wenn M. vermutet, er habe 1505 für den Marschall Giangiacomo Trivulzio an dessen Grabkapelle in San Nazaro gearbeitet, so ist dies sicher ein Irrtum, da wir aus der Inschrift wissen, dass dieselbe erst 1518 errichtet wurde und 1519 noch Bramantino an dem Bau tätig war (vgl. Motta, Nozze Principalesche). Die Vermutung Alizeris (Notizie de' Professori del disegno in Liguria vol. V cap. III.), dass der 1511 in Genua genannte Cristoforo aus Campione, der zusammen mit Pace Gaggini die Grabfigur eines Bischofs ausführte, eben der Gobbo gewesen sei, hätte wenigstens erwähnt werden sollen. M.s Beobachtungen über den Stil der Skulpturen des Gobbo sind zutreffend; so auch die Abgrenzung seines Oeuvre. Die bezeichneten oder beglaubigten Werke geben eine völlig sichere Basis, die Pietà in der Certosa di Pavia ist gewiss sein Werk. Ebenso wird dem Verf. beizustimmen sein, wenn er in einigen Büsten, unter denen an Qualität die des jugendlichen Täufers bei Marchese Passati hervorragt, deren Abbildung dankenswerter Weise beigegeben ist, einen abweichenden Stil erkennt. Wünschenswert, aber äusserst schwierig infolge des hohen Standortes wäre eine genauere Sichtung der mit Gobbos Kunst in Beziehung stehenden Statuen am Mailänder Dom; erforderlich wäre auch ein näheres Eingehen auf die von Albuzio behauptete Mitarbeiterschaft des Angelo Marini, genannt Siciliano, an denselben. Über Cristoforos Bauten wissen wir wenig Sicheres. Wahrscheinlich darf man das auf Bramantes Einfluss weisende Octogon mit der Kuppel von Santa Maria della Passione in Mailand, vielleicht auch Teile der Kirche S. Maria della Fontana ausserhalb der Stadt auf ihn zurückführen.

Einige Notizen über Francesco, den Sohn des Giovanni S., der durch ein äusserst schwaches Madonnenrelief in S. Angelo in Mailand längst bekannt war, und kurze Erwähnungen einiger anderer Mitglieder der Familie machen den Schluss der Abhandlung. Wenn nun auch keineswegs be-

hauptet werden darf, dass die aufgeworfenen Fragen einer endgültigen Lösung zugeführt worden seien, noch auch es dem Verf. gelungen ist, klar gezeichnete Künstlerpersönlichkeiten vor uns hinzustellen, so darf die Arbeit M.s doch als schätzenswerter Beitrag zur Geschichte der lombardischen Architektur und Skulptur des Quattrocento gelten, von deren genauer Kenntnis wir noch so weit entfernt sind.

Wien. Wilhelm Suida.

Hugo Schmerber, Betrachtungen über die italienische Malerei im 17. Jahrhundert. Strassburg, Heitz, 1906. 8°, 232 S. mit 30 Tafeln in Lichdruck.

Wer sich mit der Kunst einer bestimmten Zeit lang und eingehend beschäftigt, wird bei der Beurteilung eines andern, der das gleiche oder ein nahe verwandtes Thema behandelt, leicht Gefahr laufen, in trotziges Besserwissenwollen zu verfallen und ein verblendetes und hartnäckiges Festhalten am eigenen Standpunkte an die Stelle ruhigen und objektiven Erwägens zu setzen. Ich werde bemüht sein, diesen Fehler zu vermeiden, und will, so gut es gehen mag, die Fragen meines engeren Arbeitsgebiets, die S. streift, ausscheiden: denn gewiss wäre es unbillig, in diesen Punkten die Genauigkeit von ihm zu fordern, um die der Spezialforscher sich zu bemühen verpflichtet ist. S.s Thema ist ja ein ganz anderes; er will die Hauptzüge der Entwicklung der italienischen Malerei des 17. Jahrhunderts zeigen, will auf historischer Grundlage zu einer gerechten Würdigung jener jetzt so gering geschätzten Kunst gelangen.

Zwei Punkte scheinen ihm die Durchführung dieser Aufgabe zu erleichtern; erstens der Mangel an Individualitäten, die den regelmässigen Fluss der Entwicklung durchbrechen würden, zweitens das Vorhandensein zahlreicher gleichzeitiger literarischer Zeugnisse und theoretischer Äusserungen über das Kunstschaffen, wodurch uns ein genauer Einblick in das Wollen der Zeit ermöglicht wird. Diese Ansicht S.s begründet die Zusammenstellung der ersten beiden Teile seines Buches, deren erster an Hand kurzer Charakteristiken der führenden Künstler „die individuellen Züge im Gegensatze zu dem allgemeinen Niveau betonen will“. S. hat die Gründe nicht angegeben, die ihn bestimmt haben, aus der grossen Zahl von Malern gerade die von ihm besprochenen auszuwählen, wir können also vorläufig nur ganz allgemein annehmen, dass er gerade diese für die reprasentative men des Seicento gehalten habe, vermögen aber sonst das System seiner Auswahl nicht zu erkennen.

Schon der Leitsatz des ersten Abschnitts, dass dem italienischen Seicento Individualitäten mangeln, kann nicht ohne weiteres zugegeben werden, denn wenn darunter nur, wie es hier der Fall ist, künstlerische Persönlichkeiten, die ihr eigenes Gepräge haben, verstanden werden, so ist gewiss nur unser durch die Nichtbeschäftigung mit jener Periode begründetes stumpfes Differenzirungsvermögen an dieser Auffassung schuld. Jahrzehntelange Bemühung um das florentinische Quattrocento und ein Viten-

schreiber, wie Vasari, der an Darstellungskunst seinesgleichen nicht gefunden hat, lässt uns dort eine Reihe scharf umrissener Gestalten erkennen, aber sind Botticini oder der Amico di Sandro deshalb Individualitäten, weil ihre künstlerische Wesenheit durch Monographien und Aufsätze klargelegt wurde? Hat die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts in Florenz so zahlreiche neben- und gegeneinanderlaufende Richtungen gekannt wie das Rom des Seicento? Aber wie dem immer sei, man wird S, der das grosse, undurchforschte Gebiet als erster würdigen will, gewiss das Recht zuerkennen, individuelle Züge gegen das Allgemeine der Entwicklung in den Hintergrund treten zu lassen; um so mehr wird man fordern müssen, dass feste Grundsätze die Auswahl der Künstler leite. Zwei Möglichkeiten, diese Gruppirung vorzunehmen, bieten sich dar; entweder man nimmt an, dass die ganze Hauptentwicklung sich in Rom abgespielt habe, oder man zeigt den Wandel, den der neue Stil in den einzelnen Schulen hervorgebracht habe und welchen Anteil sie an ihm haben.

Erstere Auffassung ist zweifellos mehr im Sinne der Zeit selbst; denn ihr war Rom in einem in der neuen Kunst bis dahin unbekanntem Masse die Kunstmetropole der Welt, die einzige Stadt, die dem Künstler die letzte höchste Weihe geben konnte. Tatsächlich lässt sich wohl, wie Wölfflin es bei der Erörterung der Architektur getan hat, auch in der Malerei alles Wesentliche in Rom zeigen. Denn es ist das Charakteristische, dass in Rom beide grossen Richtungen des Seicento nebeneinander herlaufen, beide bis zur Werkstätte Annibale Carraccis zurück verfolgbar und für das ganze 17. Jahrhundert von Bedeutung. Die eine ist die klassizirende Richtung, die von Dominichino und Albani ausgeht, deren bedeutendste Marksteine Sacchi und Poussin sind (der bei S. fehlt), und die seit der Mitte des Jahrhunderts zur Vorherrschaft und höchsten Blüte gelangt, sie bedeutet das Überwiegen der an dem klassischen Ideal sich immer wieder kräftigenden römischen Richtung. Die andere ist die der malerischen oberitalienischen Tendenzen, deren Vertreter die Hauptstadt der Welt mächtig anzog, aber nicht völlig zu unterjochen vermochte; an ihrem Anfang steht der grosse Dekorateur und echte Schüler der Correggio, Lanfranco (der bei S. fehlt). Die Betrachtung seines Schaffens lässt uns die von S. angestaunte allgemeine und unbedingte Bewunderung des ganzen Jahrhunderts und aller Schulen für den Meister von Parma am besten begreifen, der mehr Keime der Entwicklung und mehr Ansätze zum neuen Stil in sich hat als irgend einer seiner Zeit und viele andere nach ihm. Alle die »Macchinisten« des Jahrhunderts gehören zu seiner Nachfolge, von denen S. nur Pietro da Cortona hervorhebt und deren Entwicklung über den Theoretiker und Dekorateur von S. Silvestro Zaccolini so vortrefflich bis Andrea del Pozzo verfolgt werden kann, der im Wesentlichen, in der Raumgestaltung, noch ganz und gar dem 17. Jahrhundert angehört.

Dieses System hat S. nicht gewählt; er hat aber auch darauf verzichtet, die einzelnen Schulen in ihren so klaren Wesenheiten festzustellen. Dadurch ist ihm eine sehr anziehende Aufgabe entgangen, denn es ist ungemein lehrreich, zu beobachten, bis zu welchem Grade trotz der allgemeinen Gültigkeit des neuen Stils und der Gesetzmässigkeit seiner Entwicklung einige Schulen ihr Gepräge bewahren. Nur die florentinischen Künstler haben in dem Buche eine einigermassen entsprechende Vertretung

gefunden, die anderen Schulen sind nicht berücksichtigt, gewiss nicht nach ihrer allgemeinen Bedeutung gewürdigt worden, denn sonst dürfte nicht gerade die Schule fehlen, die auch für den Geschmack unserer Zeit die interessantesten Maler hervorgebracht hat, die genuesische, die im Reigen der italienischen Kunst die Fackel den Venezianern reicht, in deren Hand sie nach jähem Aufleuchten verlischt.

Lassen sich auch nun, wie ich glaube, die Hauptzüge der Entwicklung in Rom selbst zeigen, so haben doch die einzelnen Schulen in verschiedenem Masse an ihr teilgenommen. Den oberitalienischen Kolorismus, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahehunderts durch die venezianische Malerei ein für Italien unerhörtes Übergewicht gewonnen hatte, mit dem romanischen Grundproblem der Formdarstellung zu versöhnen, war der Schule von Bologna vorbehalten, die, wie Riegl hervorzuheben pflegte, schon durch ihre geographische Lage in der Mitte zwischen Rom und Venedig zu einer solchen Kompromisstellung prädestinirt erscheint. Je mehr die bolognesische Malerei dann durch ihre Rezeption in Rom zur eigentlich offiziellen italienischen Kunst wird, desto mehr tritt das Formmoment in den Vordergrund und desto klaffender wird der Spalt, der sie von den gleichzeitigen malerischen Bestrebungen der anderen Völker Europas — und nebenbei gesagt von unserem modernen Geschmack — trennt. Im allgemeinen vermag die italienische Kunst nicht, diese Kluft zu überbrücken, aber manchen Schulen gelingt es in verschiedener Weise, die malerischen und die Raumprobleme mit der italienischen Grundtendenz der Formdarstellung zu einer auch für unseren heutigen Geschmack befriedigenden Verbindung zu bringen: Genua, Venetien und Neapel. Warum gerade ihnen diese Verbindungen gelangen, kann hier nicht erörtert werden, nur an die schon im Quattrocento wahrnehmbare Vorliebe dieser Gegenden für germanische Kunst sei beiläufig erinnert. Zwischen diesen Extremen der italienischen Seicentokunst gibt es aber noch viele Zwischenstufen, die durch selbstständige Schulen vertreten werden; nur auf Cremona möchte ich hinweisen, das gerade in diesem Jahrhundert eine deutlich fixirbare Sonderstellung einnimmt.

Dadurch, dass S. darauf verzichtet hat, sich die Beherrschung des ungeheuren Stoffes durch Gliederung in natürliche Gruppen zu erleichtern, ist seine Aufgabe sehr erschwert worden; denn eine Aneinanderreihung von Künstlern auf Grund ihrer individuellen Eigenschaften setzt ein viel intensiveres Versenken in viele einzelne Persönlichkeiten voraus, wobei der Mangel verwendbarer Vorarbeiten am empfindlichsten fühlbar werden muss. Aber trotz dieses Umstandes darf man doch diese Skizzen nicht damit anfangen, dass man sich bei der Charakteristik eines Malers, von dem fünf grosse Freskenzyklen von altersher bekannt sind und der nach eigener Angabe etwa 50 Altarbilder gemalt hat, mit der Würdigung begnügt: »Francesco Albani malte mythologische Szenen auf kleinen Kupferplatten.« Allerdings entsprechen nicht alle Charakteristiken diesem wenig Gutes verheissenden Anfange, aber es ist auch kaum eine darunter, die uns eine neue Seite eines Künstlers zeigt oder uns ein plastisches, sich einprägendes Bild von seiner persönlichen Eigenart gibt. Bei Reni hat S. sicher Recht, wenn er zur Erklärung für seine übergrosse Schätzung menschliche Züge heranzieht, aber seltsamerweise übersieht er dabei einen, auf den von den Biographen

deutlich genug hingewiesen wird, dass er sowohl durch sein Auftreten, als durch die Preise, die er für Bilder verlangte, das soziale Ansehen des Künstlerstandes enorm gehoben hat. Das war gerade in jener Zeit, da die Emanzipation vom Handwerke sich vollzog und der Begriff des Künstlers in unserem Sinne sich auszubilden begann, von nicht geringer Wichtigkeit und deshalb verstehen wir, dass der Zoll der Dankbarkeit, der Reni dafür zuteil wurde, so gross war, dass er für die Nachwelt der Künstler schlechtweg war, eine Auffassung, die wir bis in die Romantik nachwirken sehen.

Wenn S. in der Folge Leute wie Guido Cagnacci und Francesco Furini längerer Charakteristiken für würdig erachtet, so geschieht dies einer seiner Lieblingsideen wegen, die in der Einleitung ausgesprochen, an manchen anderen Stellen angedeutet ist, dass nämlich von 1640 an Vorboten des Rokoko in Italien wahrzunehmen seien. Danach hätten wir ja scheinbar den Gesichtspunkt gefunden, nach dem S. die Künstler ausgewählt hätte. Dem ist aber nicht so; denn er hat sich wohlweislich gehütet, auf diesen Gedanken einzugehen und begnügt sich gelegentlich, eine Andeutung zu geben. Wäre aber die Anordnung auch auf Grund dieser Auffassung konsequent durchgeführt worden, so hätte letztere doch nur eine rein subjektive Bedeutung, denn wir erfahren nirgends, was S. sich eigentlich unter dem Rokoko vorstellt, dessen Entstehung er von 1640 belauschen zu können vorgibt. Aber es ist vielleicht unbillig, das zu verlangen, denn warum sollte der Verf., der in dem langen Buche über die Malerei des 17. Jahrhunderts nirgends angibt, was er unter Barocke versteht, was er für die Hauptbestrebungen dieses neuen Stils hält, gerade bezüglich des Rokoko präziser verfahren. Historikern aber, die bemüht sind, die Stile aus dem Bereich tönender Worte heraus zu klaren Begriffen zu gestalten — woran ja gerade jetzt in Deutschland so viele arbeiten — muss es sehr bedenklich erscheinen, wenn hier die Stile wieder zu Trägern rein subjektiver Empfindungen degradirt werden, wenn bei Baroccio von Rokoko, bei Padovanino von Empire die Rede ist. Da ist es ja noch erträglicher, wenn der Verf., der bei Charakterisirung der einzelnen Künstler nicht ohne gefühlsmässige Analogien auskommen kann, bei Dominichino von Pinturichio, bei Rosa von Rops spricht; wohlgemerkt nicht um irgend welche entsprechende oder verwandte künstlerische Züge aufzuweisen, sondern nur mit der naiven Frage: Wer denkt dabei nicht an . . ., die die Antwort herausfordert: Ein Historiker.

Dass S. keiner ist, beweist auch der zweite Abschnitt des Buches, in dem er sich die schwierige Aufgabe gestellt hat, die Rekonstruktion der künstlerischen Hauptströmungen der Zeit aus den literarischen Zeugnissen zu versuchen. Einerseits ist die eigentliche kunsttheoretische Literatur ziemlich umfangreich und nicht allzusehr zur Lektüre verlockend; dieselben Ideen wiederholen sich immerfort und die wenigen persönlichen Gedanken verlieren sich in dem seichten Gerinnsel. Anderseits sind es nicht immer gerade die Schriften der zünftigen Kunstschriftsteller, in denen das künstlerische Wollen der Zeit seinen klarsten Ausdruck gefunden hat, besonders nicht in einer Zeit spekulativer Ästhetik, die ja nur sagen will, was die Kunst soll; sondern oft ist von dem Wollen der Kunst in anderen literarischen Produkten viel gültigeres Zeugnis abgelegt. Die Benützung der eigentlichen kunsttheoretischen Literatur ist aber dadurch ungemein er-

schwert, dass so gut wie keine Vorarbeit zu ihrer kritischen Sichtung vorliegt und der Verf. also erst diese Arbeit selbst vorzunehmen hatte, da es ja der primitivsten Grundregeln der historischen Propädeutik ist, dass man ein sich von dem kritischen Wert der benützten Quellen Rechenschaft gibt. Leider muss hinzugefügt werden, dass sich auch nicht der geringste Ansatz zu einem solchen Versuche findet; wie das Künstlerverzeichnis eine Reihe von willkürlich aneinandergeketteten Notizen über einzelne Maler ist, so besteht die Auseinandersetzung mit der Literatur nur aus den zufälligen Früchten einer weder allzubreiten noch tiefen Belesenheit in jener Literatur.

Und doch hätte gleich die erste Frage, der S. sich zuwendet, die nach dem Verhältnis zu Kunstepochen und einzelnen Künstlern der Vergangenheit einer gründlichen Untersuchung besonders dringend bedurft. Naturgemäss hat die damals moderne Kunst sich zu der der vorausgegangenen Zeiten in Gegensatz gefühlt und das 16. oder 17. Jahrhundert hat über die Frührenaissance ebenso abfällig geurteilt — und von ihrem Standpunkt einer modernen Kunst mit ganz bestimmten Zielen und Aufgaben zweifellos mit Recht — wie die Frührenaissance über die Gotik. Das ist zu allen Zeiten so gewesen und gewiss kein Zeichen »einer äusserst selbstherrlichen Zeit«; wenn etwas unsere Aufmerksamkeit erregt und einer Untersuchung wert ist, so ist es ganz im Gegenteil das Bewusstsein, das von den Theoretikern jener Zeit entweder ausdrücklich ausgesprochen wird oder als deutlich wahrnehmbarer Unterton in ihren Schriften anklingt, dass der Zenit der Kunst überschritten, die modernen Künstler nur Epigonen seien. Diese Ansicht ist nicht nur für die Charakteristik der von S. untersuchten theoretischen Literatur von grösster Bedeutung, sie ist auch für die Geschichte der spekulativen Ästhetik von grosser Wichtigkeit, so dass man sich wundern muss, dass die Historiker der Ästhetik davon keine Notiz genommen haben. Zum erstenmal im Laufe der modernen Kunstgeschichte stellt die Spekulation ein künstlerisches Ideal auf, das sich mit dem der gleichzeitigen Kunst nicht deckt. Das Verhältnis der Renaissance zur Antike, scheinbar auch das Aufstellen eines Ideals aus einer längst vergangenen Zeit, beruht ja auf einer ganz anderen Grundlage; die Renaissance hat ein gutes Stück des mythischen, abergläubischen Auffassung der Antike vom Mittelalter übernommen, wie sie uns Comparetti an der Vorstellung von Virgil am klarsten gezeigt hat, und die Kunst des Altertums bleibt immer eine Art inkommensurabler Grösse. Wenn gelegentlich von Michelangelo gesagt wird, er habe die Antike übertroffen, so trägt das durchaus den Charakter eines hyperbolischen Lobes. Die Malerei der Alten aber kam für das 17. Jahrhundert als Ideal gar nicht in Betracht; nicht nur ein loser Mund wie Salvator Rosa äusserte unumwunden seine Zweifel über deren Qualität, auch bedächtige Kunstrichter wie Passeri ziehen ihr die moderne Malerei vor. Bezüglich letzterer bedeutet also jener Hinweis auf ein konkretes, historisches Kunstideal etwas ganz Neues; dadurch erst war die wichtigste Vorbedingung für die Entstehung der spekulativ-ästhetischen Betrachtungsweise der bildenden Kunst gegeben, der wir in der Mitte des nächsten Jahrhunderts begegnen.

Im 17. Jahrhundert bereitete sich dies erst vor und die Betrachtungsweise schwankt zwischen der anfangenden dogmatischen der Theoretiker

und der vom vorigen Jahrhundert übernommenen lokalpatriotisch gefärbten der Vitenschreiber hin und her; das Verhältnis zu Raffael, worüber S. aus der Literatur eine Handvoll nichtssagender Urteile zusammengerafft hat, ist dafür ein gutes Beispiel. Vasari urteilt über ihn als Sohn der nächsten Generation, die mit ihren Aufgaben über jenen hinausgewachsen war, mit ziemlicher Kühle. Viel bestimmter stellt sich das kräftigste Element der damaligen italienischen Malerei, der oberitalienische Kolorismus, Raffael feindlich gegenüber; die ersten Dokumente dieses Widerstandes sind die Dialoge von Lodovico Dolce und Paolo Pino. Dann äussern sich unter den Literaten Tassoni und Ariost in ähnlichem Sinne, von späteren Theoretikern schliesst sich Lomazzo an etc. Im 17. Jahrhundert dominirt dann, wie in der Kunst, so auch in der Kunstschriftstellerei die eigentlich römische Richtung und Bellori war zuerst für die unbedingte Verehrung Raffaels tonangebend; er machte aus der ursprünglich lokalpatriotischen römischen Tradition eine Sache des Dogmas. Die oberitalienischen Theoretiker haben seitdem nur leise, aber bisweilen heftig genug ihrer abweichenden Meinung Ausdruck gegeben und dem Malvasia ist das Schimpfwort vom Boccalajo Urbinate gewiss nicht unabsichtlich entschlüpft; Künstler mit starken koloristischen Tendenzen aber nahmen sich auch jetzt kein Blatt vor den Mund und aus ihrem Kreise zitirt Passeri (434) harte Urteile über den „göttlichen Meister“.

Den eigentlich ästhetischen Hauptfragen nähert sich S. dann mit der Erörterung des Begriffes der Grazia; der charakteristische Wandel des Begriffes ergibt sich sogar aus den wenigen Zitaten, die S. anführt. Im Cortegiano, bei Firenzuola und in Galateo haben wir es gewissermassen mit gesellschaftlichen Definitionen zu tun, mit Vorschriften des guten Tones; es ist charakteristisch, dass gerade in diesen halbhöfischen Schriften die Grazie ähnlich aufgefasst wird wie später bei den Franzosen, als etwas Geheimnisvolles, das einen gefangen nimmt, ohne dass man recht weiss wie (vgl. Pomezny, Grazie und die Grazien, 54), als das „je ne sais quoi“, das dann von der Mitte des 17. Jahrhunderts (vgl. den Brief Voitures vom 24. Jänner 1642 a. a. O.) bis zur Schönheitsdefinition von Leibnitz eine so grosse Rolle spielt. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts aber verändert sich gegenüber der früheren vagen Auffassung der Begriff sehr deutlich, und zwar ist jetzt, wie S. sehr richtig hervorhebt, das Markanteste, „dass jetzt versucht wird, den Begriff grazia näher zu präzisiren, dass sie jetzt als unumgängliche Bedingung gilt, ohne welche Schönheit nicht möglich sei und dass die grazia hauptsächlich in den Bewegungen des Körpers ihren Ausdruck findet“ (S. 56). Und weiter unten als Resümee: „Uns scheint ein solches Wort mit seinem Beigeschmack des Messens und Abwägens der grazia nicht wohl angebracht; aber dieses scharfe Distinguiren taucht nicht nur hier, sondern auch bei anderen Gelegenheiten auf und ist für die ästhetischen Anschauungen jener Tage bezeichnend“ (S. 57). Dass „uns“ jene Anschauung nicht angebracht erscheine, d. h. dass sie nicht die der Modernen sei, ist alles, was der Historiker S. über jene wichtige Frage zu sagen weiss; eine Selbstverständlichkeit statt des Versuches einer Erklärung.

Um einen solchen machen zu wollen, müsste man allerdings die kunsttheoretischen Ansichten jener Zeit einmal im ganzen überschauen,

anstatt sich fortwährend in das Zitiren beliebiger Scharteken zu verlieren. Das Mittelalter hatte die neoplatonische Ästhetik in allen Hauptsachen übernommen, nur war an Stelle des höchsten Guten oder der Idee Gott getreten. Während der Renaissance überwogen dagegen platonische Ideen und manche ästhetische Schriften dieser Zeit sind einfach Paraphrasen platonischer Dialoge, wie etwa der Minturno des Tasso. Neben dieser klassischen Richtung aber ist die mittelalterliche Strömung niemals ganz unterbrochen gewesen; für einen interessanten Punkt künstlerischer Auffassung hat Lionello Venturi an Hand des seltenen Dialogs Simia von Andrea Guarna (1517) erst jüngst in interessanter Weise diesen »Medievalismo artistico a' principio dell' età moderna«, wie er die Erscheinung nennt, festgestellt (Rivista d'Italia 1905), und Anton Springers gotischer Schneider von Bologna ist ein Beweis für die selbe Unterströmung; für die uns hier interessirende Frage der ästhetischen Gesamtauffassung zeigt sie sich z. B. in den Dialogi di Amore des Leone, medico ([1535], auf dem der von S. für die spätere Zeit zitirte Buoni teilweise fusst). In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bricht diese mittelalterliche Unterströmung wie in vielen rein künstlerischen Fragen (man denke z. B. an die neuerliche Vorliebe für den Langhausbau an Stelle des Zentralbauideals der Renaissance etc.) auch in der Kunstbetrachtung mächtig durch und wird wieder die herrschende; zahlreiche parallele Erscheinungen auf anderen Kulturgebieten, z. B. das Wiedererstarken der Religiosität etc., drängen sich auf, ohne dass wir vorläufig das gegenseitige kausale Verhältnis dieser Erscheinungen festzustellen versuchen möchten. Die ästhetischen Ideen empfangen jetzt wieder die Form, die das neoplatonische System namentlich durch Thomas Aquinas erhalten hatte, und diese Form hält sich durch das ganze 17. Jahrhundert hindurch mit geringen Modifikationen; der thomistischen Philosophie entstammt die Vorliebe für das Definiren und Systemisiren, die wir besonders seit dem Tridentinum in der ästhetischen Auffassung finden (vgl. vorläufig C. Dejob, De l'influence du concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts chez les peuples catholiques, Paris, 1884). Am deutlichsten ist das System von Federigo Zuccaro ausgestaltet worden, einem sehr klaren Kopf, dessen Schriften S. leider unbekannt geblieben sind; er hat seine Ideen nicht nur schriftlich in der »Idea de' Pittori, Scultori et Architetti« (1607) niedergelegt, sondern auch in seinen Vorträgen in der neugegründeten Accademia di San Luca in Rom vorgebracht (ausführlich wiedergegeben bei M. Missirini, Memorie della Romana Accademia di S. L. 1823). Auch Bellori hält sich in seiner »Idea« an den selben halb thomistischen, halb neoplatonischen Ideenkreis. Von dieser historischen Stellung der damaligen kunsttheoretischen Literatur ausgehend kann man an die Untersuchung der einzelnen Schlagwörter wie grazia, naturalezza, decoro mit einiger Aussicht auf Erfolg herantreten. Ob allerdings für die Kenntnis der gleichzeitigen Kunst dadurch so viel gewonneu sein wird, wie S. annimmt, scheint mir eine andere Frage zu sein; ich denke, die Künstler werden von diesen schönklingenden theoretischen Erörterungen ungefähr so geurteilt haben wie Winkelmann über Baumgartens Ästhetik: dass es leere Betrachtungen seien. Wenn wir aber tatsächlich der Theorie einen Einfluss auf die Praxis zugestehen wollen, so finden wir, dass die Lehre von

der als Grundlage jeder Kunstform bezeichneten neuplatonischen Idee gar wohl dem Inhaltlichen das Übergewicht über das Formale geben mussten und dass Künstler infolge einer sehr naheliegenden Verwechslung jene Lehre so auslegen mochten, dass die Erfindung die Hauptsache sei. Wenn eine solche Auslegung der künstlerischen Ideenlehre wirklich stattgefunden hat, so kam sie aber sicher einer auch sonst begründeten und auf mancherlei kulturellen Gebieten wahrnehmbaren Sucht nach Neuem entgegen. Auch bei den literarischen Werken werden wir dieses Strebens nach blendenden Effekten gewahr und es ist sehr lehrreich, wahrzunehmen, wie die humanistische Bildung, deren zunehmende Richtung auf das Formale hin schon die Frührenaissance charakterisirt (vgl. K. Vossler's auch prinzipiell wichtige Erörterungen in seinen »Poët. Theorien der ital. Frührenaissance«), im Laufe des Cinquecento zu einem unleidlichen schöngeistigen Dilettantismus mit gelehrtem Anstrich ausartet. Dieser Charakterzug der Seicentokultur ist so bekannt und besonders von italienischen Literaturhistorikern so oft nachgewiesen worden, dass er einer weiteren Erörterung kaum bedürfte; aber die Art, wie S. ihn auch einerseits beweisen will, ist so bezeichnend für ihn, dass ich mich noch ein letztes Mal bei einer solchen Kleinigkeit aufhalten will. Er zieht als Beweis ein einziges Werk heran, La civil Conversatione von Stefano Guazzo, und findet es besonders für den flunkernden, wissensprotzigen Ton der Zeit charakteristisch, dass er bei Erörterung der „sobrietà« beim Essen Worte des hl. Augustin anführt, klassische Anekdoten zitirt. Jeden Kenner der Literatur des Cinquecento müsste der Name des Autors schon stutzig machen, der einer der unselbstständigsten, gedankenärmsten Tagesschreiber seiner Zeit, ist; und tatsächlich finden sich solche Zitate in dem Strome von Tischzuchten, die schon im vorangegangenen Jahrhundert zu Dutzenden erschienen waren, beweisen also für die spezielle Denkweise des Seicento gar nichts (vgl. den auch sonst für den Kunsthistoriker nicht uninteressanten Aufsatz von A. Bömer, Anstand und Etikette nach den Theorien der Humanisten in Jahrbücher für das klassische Altertum etc. VII.). Und ich schliesse diesen Abschnitt mit den Worten, die S. bei dieser Gelegenheit gebraucht: »Nicht das Zitat selbst ist hier das Charakteristische, sondern die Gelegenheit, bei welcher es vorgebracht wird.«

Das bisher Dargelegte wird wohl ausreichend sein, um zu zeigen, wie das Buch im Einzelnen beschaffen ist, welchen Wert seine Details besitzen. Um den Leser nicht übermässig zu ermüden, höre ich mit ihrer Erörterung, die sich nur allzulange fortsetzen liesse, auf, um von der allgemeinen Tendenz des Buches zu sprechen. Es ist sehr schwer, sie zu fassen, da immer wieder von einzelnen Dingen die Rede ist, ein Blick über das Ganze vollständig fehlt. Wir hören bald, dass die Grazie für die Zeit charakteristisch ist, bald dass sie ein dünner Lack ist, durch den das derbe Element durchschimmert, wir hören, dass die literarische Überbildung eine Rolle spielt, und dass das Überschätzen des Inhaltlichen nicht ohne Einfluss bleibt, dass man auf die Kleidung viel Gewicht legt etc., aber an keiner Stelle des Buches ist der Versuch gemacht, »das scheinbar Unausgeglichene und Widersprechende des italienischen Seicento« zu erklären, den einheitlichen Grundgedanken des Zerfahrenen blosszulegen. Bei diesem Unvermögen, die Malerei des 17. Jahrhunderts als Ganzes zu überschauen,

ist es natürlich vollends ausgeschlossen, dass die parallele Entwicklung der gleichzeitigen Architektur und Skulptur erkannt wird. »Wo ist das Geschlecht, dem die gewaltigen, kraftstrotzenden, schwerlagernden Paläste der Barocke entstammen«, ruft S. aus und verkennt so die Gemeinsamkeit der gesamten Kunstentwicklung, die uns in der Barocke vielleicht stärker und deutlicher entgegentönt als in anderen Perioden. Hier aber lagen Vorarbeiten vor; denn mag man auch Wölfflins und Schmarsows Barockauffassung für nicht richtig halten, aus beiden ergibt sich gerade das als das Übereinstimmende, dass die Entwicklung der Architektur mit der der Malerei die grösste Verwandtschaft zeigt. Beide haben S. gegenüber den unendlichen Vorzug einer einheitlichen Auffassung, eines historisch aus der Betrachtung der Barocke gewonnenen Standpunkts, von dem aus sie die Objekte einzuordnen versuchen. S.s Standpunkt aber ist der der modernen Kunst; wenn er auch von Zeit zu Zeit bemerkt, man müsse das Seicento historisch betrachten, so beurteilt er doch, worauf schon gelegentlich hingewiesen wurde, alles und jedes nach seiner Abweichung von den künstlerischen Tendenzen der Gegenwart. Wenn er (pag. 61) im Tone des Bedauerns sagt, dass »infolge der Überschätzung des Inhaltlichen ein für die Malerei sehr fruchtbarer Gedanke nicht durchdringen konnte: die Auflösung der Form, der Verzicht auf den bedeutungsvollen Inhalt, die Herrschaft des farbigen Gesamteindrucks«, so beweist das dieselbe Art historischen Denkens, wie wenn etwa Hagedorn einst beklagte, dass »Terborg und Metsu uns nicht statt holländischer Näherinnen lieber Andromache unter ihren fleissigen Frauen gezeigt haben«. Will der Kunstgelehrte des 18. Jahrhunderts im Namen einer durch jahrhundertelange Herrschaft unduldsam gewordenen dogmatischen Ästhetik einer vergangenen Kunst vorschreiben, wie sie hätte malen sollen, so urteilt S. fortwährend auf Grund einer Kunstauffassung, die sich seit ein paar Jahrzehnten durchgesetzt hat; kaum hat Kaliban sein Joch abgeschüttelt, so wird er selbst zum Tyrannen, wie in Renans geistreicher Komödie.

Die Aufgabe der Kunstgeschichte ist vor kurzem so definirt worden, dass sie diskontinuirlich nebeneinanderstehende Gegenstände und Tatsachen zu einer Entwicklungsreihe zu verbinden habe; ist dem so, so kann es die Sache des Forschers sein, einen kleinen Komplex solcher Einzeltatsachen bis zu möglichster Genauigkeit festzustellen, oder — das Hauptgewicht mehr auf das Verbinden als auf die Einzelgegenstände legend — eine grössere Entwicklungsreihe auf Grund einer einheitlichen Gesamtauffassung zu geben, wobei die Genauigkeit im Einzelnen nur eine relative sein muss. Aber die Ungenauigkeit der Details tut's nicht allein! Da auch ich in meinem Aufsatz über die Fresken des Palazzo Farnese mich mit einer Arbeit der ersteren Art begnügt habe, wird es S. hoffentlich nicht als eine Unbescheidenheit empfinden, wenn ich der Meinung Ausdruck gebe, auch er hätte seine Bemühungen besser auf eine Spezialfrage konzentrirt, als eine Aufgabe in Angriff genommen, die über seine Kraft war. Dass die Aufgabe aber auch bei dem heutigen Stand der Forschung und dem Mangel an Vorarbeiten nicht undurchführbar ist, wird Alois Riegls in Kürze erscheinendes Buch über die italienische Barocke zeigen, das einige seiner Freunde aus seinem Nachlass herausgeben.

Hans Tietze.

Neueste Literatur zur Geschichte der Karolingischen Kunst. I. Malerei.

— 1. Karl Künstle, Die Kunst des Klosters Reichenau im IX. und X. Jahrhundert und der neuentdeckte karolingische Gemäldezyklus zu Goldbach bei Überlingen. Freiburg i. Br. 1906. 4°. 61 S. 30 Abbild. und 4 Taf.

— 2. Josef Zemp, Das Kloster St. Johann zu Münster in Graubünden. Unter Mitwirkung von Robert Durrer. Kunstdenkmäler der Schweiz. Mitt. der schweiz. Ges. f. Erhalt. hist. Kunstdenkmäler N. F, V und VI. Genf 1906. 40 S. Text in Fol. Mit 33 Abbild. und 19 Taf.

Die Erkenntnis, dass das Studium der sozialen Zustände, der rechtlichen Institutionen und des wirtschaftlichen Lebens im Reiche der Karolinger die wichtigste Grundlage für die Erforschung der ganzen mittelalterlichen Geschichte des Abendlandes bildet, ist so alt, wie die moderne Geschichtswissenschaft und es ist deshalb gewiss kein Zufall, dass die moderne historische Methode in erster Reihe auf Arbeiten beruht, die der kritischen Bearbeitung der karolingischen Quellen ihre Entstehung verdanken. Man sollte glauben, dass die Kunstgeschichte daraus eine Lehre gezogen hat, doch wir werden hören, wie es sich damit verhält.

Verhältnismässig am meisten durchforscht ist die karolingische Malerei, und da ist auch wirklich ein wesentlicher Fortschritt in den letzten Jahrzehnten zu verzeichnen. Zwischen den auf Grund von kulturgeschichtlichen Voraussetzungen willkürlich konstruirten, lokalen Schulen Janitscheks und den grossen stilkritisch bestimmten territorialen Gruppen der Denkmäler der karolingischen Malerei, wie sie auf Grund der Forschungen Vöges, Goldschmidts, Haseloffs und Swarzenskis heute angenommen werden, liegt der grösste methodische Fortschritt, den die Kunstgeschichte des Mittelalters zu verzeichnen hat, ein Fortschritt, der durch das bahnbrechende Buch Vöges über eine deutsche Malerschule um das Jahr 1000 begründet wurde, und der darin besteht, dass kontrollierbare, auf möglichst erschöpfendem Material beruhende stilistische Zusammenhänge an Stelle der alten vagen, kulturgeschichtlichen Vermutungen gesetzt wurden. Mit Ausnahme der Untersuchung Goldschmidts über den Utrechtpsalter und Swarzenskis über das Reimser Zentrum der karolingischen Malerei und Plastik gehen freilich diese Untersuchungen von der ottonischen Kunst aus und berühren die karolingische Zeit nur insoweit, als es sich darum handelt, die Genesis der ottonischen Malerei darzulegen. Aber immerhin war da der Gewinn gross, auch für die karolingische Zeit. Das wertvollste Ergebnis war vielleicht der nicht mehr anzweifelbare Nachweis der Kontinuität der Stilentwicklung von der karolingischen zur ottonischen Malerei, der besonders in der Untersuchung Swarzenskis über die Reichenauer Malerschule mit einer Fülle von Erudition und Scharfsinn geführt wurde, wie sie nur selten in kunstgeschichtlichen Untersuchungen zu finden ist. Es ist nur sehr zu bedauern, dass diese Abhandlung ohne Illustrationen erschienen ist, da sie

ohne Abbildungsapparat nur von Spezialforschern auf diesem Gebiete ihrer ausserordentlichen Bedeutung nach vollständig gewürdigt werden kann. Doch nicht nur die historische Kontinuität zwischen der karolingischen und ottonischen Malerei ist durch diese Untersuchungen nachgewiesen worden, sondern auch der Stilcharakter, insbesondere der ottonischen Malerei so weit geklärt worden, dass man tatsächlich heute, wie es Vöge als ein anzustrebendes Postulat hinstellte, von einer Kennerschaft auf diesem Gebiete in wissenschaftlicher Bedeutung des Wortes sprechen kann.

Von welchem Werte dies ist, beweist die kürzlich erschienene Publikation der neuentdeckten Goldbacher Wandgemälde. Als Einleitung zu dieser Publikation schrieb Karl Künstle eine Abhandlung über die Kunst des Klosters Reichenau im IX. und X. Jahrhundert. Er versucht darin den Beweis zu führen, dass die Malereien in der St. Georgskirche zu Reichenau-Oberzell nicht ottonisch sind, wie man bisher angenommen hat, sondern im IX. Jahrhundert unter Abt Hatto III. entstanden sind, welcher Zeit er auch die Goldbacher Gemälde zuweist, da sie den Oberzeller Malereien sehr verwandt sind. Auf Grund dieser Bestimmung datirt er auch noch andere Gemälde um und zwar die Parabeldarstellungen und das jüngste Gericht in Burgfelden in das X. und das Absisgemälde in Niederzell in das XI. Jahrhundert. Es sind hauptsächlich zwei Gründe, mit welchen er den karolingischen Ursprung der Oberzeller Malereien zu beweisen sucht. Er behauptet, dass das Mittelschiff, die Seitenschiffe und die Westabside nicht, wie man bisher angenommen hat, unter Abt Witigowo im letzten Jahrzehnt des X. Jahrhunderts, sondern bereits unter Hatto III. in den Jahren 888—890 entstanden sind, was selbst, wenn es richtig wäre, höchstens einen terminus a quo für die Entstehungszeit der Malereien abgeben würde. Dann beruft er sich auf die Carmina Sangallensia, deren Übereinstimmung mit den Oberzeller Malereien und besonders die Verknüpfung der Darstellung der Heilung der Blutflüssigen mit der Darstellung der Erweckung Jairi Töchterleins, die sowohl in den Versen als in den Malereien vorkommt, es wahrscheinlich erscheinen lasse, dass das Gedicht und die Gemälde in derselben Zeit, d. h. im IX. Jahrhundert entstanden sind. Diese Beweisführung bedarf wohl nicht der Widerlegung, denn aus denselben Gründen müsste man z. B. alle Darstellungen der Armenbibel in jene Zeit verlegen, in der das literarische Programm der biblia pauperum entstanden ist. Selbst wenn die Übereinstimmung mit den Versen genau wäre, würde dies nichts beweisen, weil uns unzählige Beispiele lehren, dass ikonographische Zyklen des Mittelalters in der Regel nicht nur einmal dargestellt wurden, sondern einmal zusammengestellt später oft und in verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten wiederholt wurden. Doch es kann von einer Übereinstimmung mit den Carmina Sangallensia keine Rede sein, da sich von den vierzig in den Versen beschriebenen Szenen aus dem neuen Testamente nur für sechs, und wenn man die wahrscheinlich ganz allgemein übliche Darstellung des jüngsten Gerichtes dazu rechnet, für sieben Analogien in der Georgskirche nachweisen lassen. Es handelt sich dabei keineswegs um seltene Darstellungen, welchen ihrer Singularität wegen irgendwelche Beweiskraft beizumessen wäre. Es sei nur darauf hingewiesen, dass fast alle in den Carmina erwähnten Darstellungen z. B. in den Mosaiken von Monreale oder in dem Malerbuche vom Berge Athos

enthalten sind, was uns zur Genüge belehren kann, dass es sich um Darstellungsstoffe handelt, die auf einer allgemeinen alten Überlieferung beruhten und überall verbreitet gewesen sind. Auch die Verknüpfung der Darstellung der Blutflüssigen mit der Darstellung der Erweckung der Tochter Jairis beweist gar nichts, sie kommt auch sonst vor, so dass man höchstens sagen kann, dass sie zu den ikonographischen Requisiten der Malerschulen am Bodensee gehört hat.

Dank den oben genannten stilkritischen Forschungen ist jedoch eine eingehende Widerlegung der Behauptungen Künstles gar nicht notwendig; man weiss heute, wie die ottonische Malerei beschaffen war und wer es nicht weiss, mit dem kann man ebensowenig diskutiren, wie mit einem Forscher, der ein Werk der Hochrenaissance dem Trecento zuschreiben würde. Es kann bei den Reichenauer Malereien höchstens die Zugehörigkeit zu dieser oder jener Gruppe fraglich sein, keinesfalls aber der ottonische Ursprung.

Einen erfreulichen Gegensatz zu der Monographie Künstles bildet die Publikation der frühmittelalterlichen Denkmäler des Klosters St. Johann zu Münster in Graubünden. In diesem Kloster, dem alten Tuberis, einer Gründung Karl des Grossen, haben Zemp und Durrer Wandgemälde blossgelegt, die zu den wichtigsten gehören, welche sich aus dem früheren Mittelalter erhalten haben und die von den Entdeckern in dem oben angeführten Werke nebst den frühmittelalterlichen Bauresten und Skulpturen des Klosters in mustergültiger Weise veröffentlicht wurden.

In der jetzigen Klosterkirche hat sich soviel von dem ursprünglichen Bau erhalten, dass man ihn so ziemlich genau rekonstruiren kann. Er bildete eine einfache, einschiffige Halle mit drei aneinanderstossenden, mit Halbkuppeln gewölbten Absiden auf hufeisenförmigem Grundriss. An den Längsseiten schlossen sich einstöckige, gangartige Anbauten mit eigenen kleinen Absiden an. Auch die Westseite scheint verbaut gewesen zu sein.

Diese merkwürdige Anlage, deren Ursprung um 800 herum nicht angezweifelt werden kann, hat Analogien in den Überresten der aus dem 8. Jahrhundert stammenden Marien- und Peterskirche in Disentis und der beiläufig gleichzeitigen Peterskirche zu Müstail bei Alwarstein, so dass wir sie als typisch für die karolingische Baukunst des Graubündener Gebietes, ja wie die etwas spätere Kirche von Wimmis im Berner Oberlande beweist, auch noch eines weiteren Umkreises betrachten können. So einfach sie ist, ist sie doch kunsthistorisch nicht unwichtig, indem sie uns einen neuen und besonders eklatanten Beweis dafür liefert, dass auch für die karolingische Architektur jene provinziale Differenzirung angenommen werden muss, die für die Malerei nachgewiesen wurde. Und was vielleicht noch wichtiger ist, dieser provinziale Stil lässt sich zurückverfolgen, nicht in jener phantastischen Weise, die in der letzten Zeit so vielfach Mode geworden ist und sich über die halbe Welt und Jahrhunderte umfassende Zwischenräume mit einer in der Wissenschaft unstatthaften poetischen Lizenz hinwegsetzt, sondern in einer pragmatischen Angliederung an zeitlich und örtlich naheliegende Kunstgebiete. Zemp hebt die hufeisenförmigen Grundrisse hervor und stellt einige Analogien zusammen: Germigny-les-Pres, S. Salvatore in Brescia und kleinasiatische Bauten, Beispiele, die schon allein beweisen, wie allgemein das Motiv verbreitet gewesen ist,

so dass es allein kaum einen bestimmten Schluss auf irgendwelche Zusammenhänge gestatten würde. Nun weisen aber istrianische und dalmatinische Bauten nicht nur dieses Motiv und zwar vom VI. (Parenzo) bis zum IX. Jahrh. (S. Donato in Zara) auf[1]), sondern auch die sonstigen charakteristischen Merkmale der Graubündener Bauten. Das merkwürdigste darunter ist die Verknüpfung der drei räumlich vereinigten, gleichwertigen, fast gleichgrossen Absiden. Wir finden sie beinahe in ganz genau derselben Form in S. Donato in Zara, wo sie überdies auch von aussen dieselben flachen Blendarkaden aufweisen, wie die Graubündener Bauten. Auch sonst lassen sich solche Blendarkaden, deren Form sich merklich von den anderen analogen Gestaltungen unterscheidet in Dalmatien aus jener oder früherer Zeit nachweisen, so bereits an den Seitenschiffen in Parenzo, dann bei der Kreuzeskirche in Nona oder bei der zerstörten, vor der Zerstörung aufgenommenen Kirche S. Vito in Zara. Auch die merkwürdige von Zemp betonte Fensterform lässt sich an diesen Bauten belegen. Bei dem longobardischen Turm in Muggia Vecchia finden wir sogar dieselbe Fensterumrahmung. Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass diese istrianischen und dalmatinischen Bauten des frühen Mittelalters eine Parallelle zu den sog. longobardischen Skulpturen bilden, mit welchen sie geschmückt sind, und einen Stil repräsentiren, der sich aus den Überresten des antiken Kunstbetriebes in den letzten Refugien der antiken Kultur an der Adria, aus den Elementen der Kunst der Völkerwanderungszeit und byzantinischen Einflüssen entwickelt hat und an dem ganzen oberen Litorale der Adria und in Oberitalien verbreitet gewesen ist und dessen Einfluss, wie wir sehen, auch über die Alpen hinübergegriffen hat. In Istrien und Dalmatien haben sich mehr Monumente dieses Stiles wohl deshalb erhalten, weil sie weniger durch spätere Kunstwerke ersetzt wurden als in Oberitalien.

Nicht minder interessant als die Architektur sind die in der Kirche gefundenen Skulpturen. Eine grosse Marmortafel ist mit Bandwerk, Blättern und Trauben geschmückt in jener charakteristischen Stilisierung, die wir überall in den abendländischen Mittelmeergebieten als ein Kennzeichen des sog. longobardischen Stiles finden und für die die vollständig flache, an eine Ebene gebundene Behandlung des Reliefs, die Dreiteilung der Bänder und die scharfe pointierte, linienhafte Umrahmung der einzelnen Motive bezeichnend ist und sie deutlich von gleichzeitigen byzantinischen Dekorationen unterscheidet, die noch immer auf spätklassischen, malerischen Kontrastwirkungen von Licht und Schatten beruhen. Denselben flächenhaften Völkerwanderungsstil, doch eine ganz andere Formenwelt finden wir bei einem anderen Marmorstücke, einem Fries, welcher durch eine phantastische in asymetrische Bänder eingeflochtene Tiergestalt verziert ist. Es ist jene Formenwelt und jenes neue, unklassische, dekorative Prinzip, die dieser Skulptur zu Grunde liegen, über deren Entstehung im europäischen Norden uns das schöne Buch Salins eine überzeugende Belehrung brachte,

---

[1]) In diesem Sinne ist Strzigowskis Behauptung in „Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte“ S. 223 zu korrigiren. In älteren Aufnahmen von Parenzo ist die hufeisenförmige Form des Grundrisses der Absis übersehen worden.

die wir vor allem aus irischen Handschriften kennen und deren ältestes erhaltenes, monumentales Produkt uns in dem Friese von Münster vorliegen dürfte, das dann eine unübersehbare Abfolge bis in die gothische Zeit hinein in unzähligen plastischen Dekorationen gefunden hat. Weniger überraschend, dessenungeachtet aber nicht minder bedeutsam ist ein anderer in der Kirche gefundener Marmorfries. Er trägt ein dichtes, regelmässiges Rankenornament, für welches Zemp longobardische Belege anführt, mit welchen es wohl dem Motive nach übereinstimmt, von denen es jedoch stilistisch ganz verschieden ist. Der longobardische Flächen- und Konturenstil (und auch der byzantinische Licht und Schattenstil) hat hier einer plastischen Behandlung Platz gemacht, der die Formen wiederum in voller, plastischer Rundung wiederzugeben bestrebt ist, der sowohl der gleichzeitigen byzantinischen Kunst, als der abendländischen Kunst der Völkerwanderungszeit gegenüber neu ist und die Grundlage bildet, auf der sich die spätere mittelalterliche Plastik des Abendlandes entwickelt hat.

Und nun die Malereien. In einwandfreier Weise hat Zemp ihren Ursprung in der Zeit Karl des Grossen durch Vergleiche mit datirbaren Denkmälern dieser Zeit nachgewiesen. Er stützt seinen Beweis auf Übereinstimmungen im Kostüm, in der Erfindung einzelner Figuren und in einzelnen stilistischen Momenten. Er hätte weiter gehen können, der Gesamtstil der Malereien ist ebenso unzweifelhaft karolingisch, wie jener der Bilder in der Oberzell ottonisch. Es ist natürlich schwer, in einer kurzen Anzeige alle Merkmale zu besprechen, die es unzweifelhaft machen, aber es genügt vielleicht, einen Unterschied hervorzuheben, welcher diesen Stil von jedem anderen des Mittelalters unterscheidet. Das formbildende Element ist hier einzig und allein die in breiten Strichen und Flächen ohne scharfe Abgrenzungen, ohne Konkurrenz mit den Konturen aufgetragene Farbe. Es ist durchaus noch der rein optische, impressionistische Stil der spätklassischen Malerei, wie er sich seit der letzten Periode der pompejanischen Malerei zu entwickeln begonnen, im Abendlande in den Mosaiken von Sta. Maria Maggiore ein Werk von unübertroffener Reife und Pracht geschaffen, in dem oströmischen Reiche jedoch auch später noch eine Weiterentwickung durch eine neue, rein optische Kompositionsart und durch eine neue, ebenfalls rein optische Umwertung der Linien erfahren hat, wie wir sie z. B. bereits im Kodex von Rossano und dann als allgemein gültiges Gesetz der malerischen Erfindung in den Miniaturen und Mosaiken des Zeitalters Justinians beobachten können. Dieser malerische, spätantike Stil, eine der grössten Errungenschaften der letzten Periode der klassischen Kunst, für die er von einer ähnlichen Bedeutung gewesen ist, wie der malerische Stil der Venezianer des Cinquecento für die moderne Malerei, tritt uns in den Malereien von Münster trotz derber Formengebung noch vollinhaltlich entgegen, was später vor dem XVI. Jahrhundert nie mehr der Fall gewesen ist. In den ottonischen Malereien, selbst da, wo sie sich wie im Kodex Egberti unverkennbar einer altchristlichen Vorlage anschlossen, werden stets Versuche gemacht, den überlieferten, rein malerischen Stil zeichnerisch und plastisch zu interpretiren, was schliesslich zum Auseinanderfallen des nicht mehr verstandenen malerischen Raumzusammenhanges, zur Entstehung einer neuen Kompositionsart und schlies-

lich zu einer ganz neuen Formensprache geführt hat. In der karolingischen Kunst finden wir dagegen auch noch andere Malereien, bei welchen wir nicht im Zweifel sein können, dass ihre Urheber noch ein Verständnis für die eigentlichen, diesem Stile zugrunde liegenden Probleme besessen haben. Es sind dies die Miniaturen der sogenannten Palastschule. So könnte z. B. der Evangelist Matthäus im Wiener Evangeliar, dessen Gewand mit einer erstaunlichen Sicherheit in breiten Strichen weiss in weiss modellirt ist, den besten Schöpfungen jenes spätklassischen, malerischen Stiles an die Seite gestellt werden und würde sich von ihnen stilistisch nur wenig unterscheiden.

Wie kam dieser Stil in die karolingische Malerei? Von einer kontinuirlichen Überlieferung in den nordischen Gebieten, kann keine Rede sein, dem widersprechen sowohl die Denkmäler, z. B. die Handschriftenillustrationen der Völkerwanderungszeit, die durchwegs auf einem flächenhaften und liniaren Stil beruhen, als auch die Tatsache, dass in der karolingischen Büchermalerei selbst dieser Stil auch nur eine Episode bildet, eine bedeutsame, historisch höchst wichtige Episode, die jedoch bald wieder anderen malerischen Tendenzen weichen musste.

Zemp vermutet, dass die Gemälde in Münster von oberitalienischen Künstlern ausgeführt wurden. Es hat sich jedoch nichts erhalten, was dafür als Beleg angeführt werden könnte. Zemp stellt auch die Frage, ob sich nicht etwa in Rom eine alte Tradition erhalten hat, eine Frage, die von einem so gewissenhaften Forscher ausgesprochen, uns einen krassen Beleg dafür bietet, wie man durch die in Mode gekommene, summarische unmethodische Behandlung der Probleme der frühmittelalterlichen Kunst verleitet, sich heute leicht, beinahe möchte man sagen, leichtfertig über das nächstliegende Material hinwegsetzt. In Rom hat sich soviel von vorkarolingischen Malereien der christlichen Zeit erhalten, wie sonst nirgends, so dass man nicht, wie anderswo, auf Vermutungen angewiesen ist, sondern sich nur einmal die Mühe zu nehmen braucht, der Stilentwicklung der frühmittelalterlichen Malerei in Rom nachzugehen, denn sie lässt sich an datirbaren Monumenten in einer fast ununterbrochenen Abfolge ohne Mühe feststellen, eine Orientierung, die bei jedem selbstverständlich sein sollte, der in diesen Fragen eine Meinung äussern will.

Nachdem die römische Malerei in den Mosaiken von Sta. Maria Maggiore ihren Höhepunkt erreichte, der, soweit wir aus dem erhaltenen Material ersehen können, auch dem Höhepunkte der damaligen Stilentwicklung der klassischen Malerei entspricht, stagnirt sie in der Folgezeit, ähnlich wie die gleichzeitige römische Architektur und verändert sich, wie uns etwa die Mosaiken von Sta. Sabina oder noch von S. Cosma und Damiano, oder zahlreiche Katakombenmalereien belehren, bis gegen Mitte des VI. Jahrh. stilistisch nur wenig. Die nicht restaurirten Partien des Mosaiks in S. Cosma und Damiano, weisen noch denselben Stil auf, wie die malerischen Schöpfungen des 3. u. 4. Jahrh. und zwar in einer Routine, der man den retrospektiven Charakter deutlich anmerkt.

Beiläufig von der Mitte des VI. Jahrh. an veränderte sich der Stil der römischen Mosaiken und Wandgemälde unverkennbar. Bereits die unter Johannes III. ausgeführten Malereien in der Callixtuskatakombe zeigen uns einen neuen Stil, der uns dann besonders deutlich in den

Mosaiken in S. Lorenzo fuori le mura, Sta. Agnese, Santo Stefano Rotondo, dem Oratorium des heil. Venanzius beim Lateran u. a. m. entgegentritt. Es ist derselbe Stil, dessen glänzendste erhaltene Schöpfungen die Ravennatischen Mosaiken der justinianischen Periode sind, den wir aber auch an gleichzeitigen und späteren wichtigen Kunstwerken des oströmischen Reiches beobachten können und zwar sowohl Gemälden, als Skulpturen. Die äusseren Kennzeichen dieses Stiles sind die möglichste Frontalität der Figuren, das Ersetzen des geschlossenen Hintergrundes durch einen unbegrenzten und nicht künstlich komponirten Raumausschnitt, was durch einen tiefliegenden Augenpunkt ermöglicht wird, und schliesslich eine starke, auffallende Konturirung der Objekte und Figuren, die besonders als ein novum erscheint, weil sie einen schroffen Gegensatz zu dem vorangehenden Stile zu bilden scheint, bei dem alle Umrisse und Linien durch die unvermittelt nebeneinander gesetzten Farbenflecken ersetzt wurden, die jedoch zweifellos den modernen »respirirenden« Umrissen und optischen Randschatten und Lichtern zu vergleichen ist und wie die übrigen Neuerungen in dem Bestreben, das malerische Problem in der Richtung des gesteigerten Subjektvismus der Beobachtung zu vertiefen, ihren Ursprung hat.

Dieser neue Stil, der sich zweifellos im oströmischen Reiche entwickelte, ersetzte also auch in Rom seit der Mitte des VI. Jahrhunderts die ältere Auffassung der malerischen Probleme und blieb dort eine lange Zeit massgebend. Man braucht jedoch nur die Mosaiken von S. Lorenzo oder Sta. Agnese mit den Mosaiken von S. Vitale oder S. Apollinare nuovo in Ravenna zu vergleichen, um sich zu überzeugen, dass die römischen Werke ihren Vorbildern gegenüber trotz der oft in einzelnen Figuren fast peniblen Anlehnung von Anfang an als künstlerisch unbedeutende Provinzialarbeiten erscheinen, was ja wiederum nicht weniger auch für die gleichzeitige, lokalrömische Architektur gilt. Die ewige Stadt war in dieser Zeit keine Weltstadt und das äussert sich auch in den Kunstwerken. Dieser Provinzialismus tritt dann mit der Mitte des VII. Jahrh. besonders auffallend zu Tage. Bereits in Sta. Agnese und Sto. Stefano Rotondo kann man wahrnehmen, dass man den überlieferten Stil ohne Verständnis für dessen künstlerischen Sinn handhabte. In Sta. Agnese wird in mittelalterlicher Weise ein Stück gestirnten Himmels eingefügt, ein Beweis, wie man bereits jedem räumlichen Zusammenhange verständnislos gegenüber stand und die impressionistischen Konturen werden nicht nur schematisch, sondern verlieren auch ihre alte malerische Bedeutung, indem sie sich in festgezogene, scharfe Linien verwandeln, die wie ein Drahtgestell die malerisch erfundene, überlieferte Figur umziehen und durchsetzen. Man steige einmal in die Unterkirche von S. Martino ai Monti oder in die Räume unter Sancta sanctorum hinab, wenn man sich überzeugen will, dass sich in dieser Zeit in Rom derselbe Prozess der linearen und flächenhaften Umdeutung der malerischen (und plastischen) Erfindungen vollzogen hat, wie auch sonst überall im Abendlande, mit dem Unterschiede, dass in Rom die bestehenden zahlreichen Vorbilder retardirend einwirkten, so dass man nicht so weit oder zurück (kunstgeschichtlich eine ganz gleichgültige Unterscheidung) kam, wie etwa in den oberitalienischen Skulpturen. Man kann in dieser Zeit wohl

von einer lokalen, römischen Kunst sprechen, die jedoch keine weitgehende selbständige Bedeutung hat und ebensowenig als eine völlig selbständige Fortpflanzung des malerischen Stiles der vorjustinianischen Zeit angesehen werden kann. Die grossen Stilwandlungen des VI. Jahrh. verlaufen hier in der Sackgasse einer lokalen Kunstübung. Die älteste Malschichte in Sta. Maria Antiqua gehört noch diesem ersten mittelalterlichen, lokalrömischen Stil an.

Das ändert sich dann plötzlich um die Wende des VII. und VIII. Jahrhunderts. In Werken, die in dieser oder folgender Zeit entstanden sind, wie in dem Sebastianmosaik in St. Pietro in Vincoli; in den Mosaiken aus dem Oratorium des Johannes VII., in dem Mosaik in S. Teodoro (soweit man aus den nicht erneuerten Teilen schliessen kann), in den Malereien von S. Saba oder Sta. Maria Antiqua finden wir einen ganz anderen Stil, der zunächst wiederum an die Traditionen der justinianischen Zeit neu anzuknüpfen scheint. Die körperlosen, hieratischen Figuren bekommen wieder ein Leben, die scharfen »Drahtlinien« verwandeln sich in breite, respirirende Licht- und Schattenränder und die tote, dekorative Frontalität verwandelt sich in eine Raumillusion hervorzaubernde Silhouettenwirkung. Es ist nicht schwer zu erraten (und zu beweisen), wie diese Wandlung gekommen ist. Wer sich je die Mühe genommen hat, der Entwicklung der byzantinischen Malerei nachzugehen, wird nicht im Zweifel sein, dass man die hier in Betracht kommenden Werke in den Rahmen dieser Entwicklung einordnen kann. Es ist der Stil, der von den Arbeiten des justinischen Zeitalters etwa zu den Mosaiken von Nicäa hinüberführt. Im VIII. Jahrh. hat man in Rom wieder griechisch gesprochen, Martin I. lässt die Akten des lateranischen Konzils griechisch abfassen und Papst Zacharias war selbst ein Grieche. Flüchtlinge aus Byzanz siedelten sich seit dem Monethelitenstreit in Rom zahlreich an, und in der Zeit des Bildersturmes vermehrte sich ihre Kolonie ausserordentlich. Griechische Klöster sind in Rom entstanden, und Künstler, die in ihrer Heimat keine Beschäftigung mehr fanden, mögen sich in dieser Zeit besonders zahlreich in dem Zentrum des abendländischen Christentums angesiedelt haben, welches ihrer Kunst freundlicher entgegenkam. Die meisten der Werke, die diesem neuen Stile angehören, befanden sich in Kirchen, die den griechischen Exulanten zugewiesen wurden, und so ist es nicht mehr die lokalrömische, sondern die griechische Kunst, der diese Malereien angehören.

Dabei kann man jedoch in dieser griechisch-römischen Malerei selbst eine merkwürdige Entwicklung beobachten. In den ältesten Werken, wie in jenem Sebastian-Mosaik in S. Pietro in Vincoli oder in den Mosaiken aus dem Oratorium Johannes VII. erscheint dieser griechische Stil als eine Weiterbildung der oströmischen Malerei des VI. und VII. Jahrhunderts. Bei Werken, welche der Mitte oder der zweiten Hälfte des VIII. Jahrhunderts angehören, wie bei der zweiten und dritten Schichte der Malereien in Sta. Maria Antiqua, den Köpfen in S. Saba, den ursprünglichen Teilen des Mosaikes von S. Teodoro oder an den ursprünglichen Teilen des Mosaiks in S. Nereo e Achileo können wir überraschender Weise Stileigentümlichkeiten (und Motive) beobachten, die mehr an die vorjustinianische Kunst, als auf das, was ihr folgte, erinnern. Der

Frontalismus und die Silhouettenmalerei macht einer in die Tiefe gruppierten, mehr plastisch erfundenen Komposition Platz, alte Hintergrundsarchitekturen werden wie in Sta. Maria Antiqua wieder aufgenommen, die Konturirung, sei es die impressionistische oder lineale, verschwindet und wird wiederum durch breit und übergangslos aufgetragene Farben und auch durch plastische Rundungen ersetzt. Das ist das merkwürdigste dabei, das dieser Anschluss an alte Stileigentümlichkeiten nicht etwa nur von der konsequentesten Farbenmalerei des IV. und V. Jahrh. ausgeht, sondern auch Züge aufweist, die noch àlteren malerischen Schöpfungen nahestehen. So gibt es in Sta. Maria Antiqua Köpfe, die man stilistisch kaum von analogen Schöpfungen des IV. pompejanischen Stiles unterscheiden kann. Schon das könnte uns, abgesehen von der oben geschilderten, vorangehenden Entwicklung überzeugen, dass es sich nicht etwa um eine bis zu dieser Zeit reichende, ununterbrochene Tradition handelt, sondern dass da wohl zum erstenmale im Mittelalter und in der Neuzeit in dem ausserordentlichen Kunstleben, welches in Rom in der zweiten Hälfte des VIII. Jahrh. entstanden ist, eine Beeinflussung durch die in Rom zahlreicher als anderswo vorhandenen Kunstwerke älterer, vorjustinianischer Perioden stattgefunden hat. Auch in der Architektur kann man es beobachten, freilich begreiflicherweise nur in dem bescheidenen Rahmen dekorativer Erfindungen. So kommen z. B. an den aus dem Anfang des IX. Jahrhunderts stammenden Portaldekorationen in Santa Prassede neben longobardischem Flechtwerk Dekorationen jener Gestalt vor, wie sie für die flavische Zeit charakteristisch sind. Überhaupt werden auch in der Malerei ähnlich, wie in den karolingischen Kodices alte ornamentale Motive wieder aufgenommen, man betrachte nur die Dekorationen in dem Oratorium der 48 Märtyrer in der Nähe von Santa Maria Antiqua. Aber auch ganze alte Kompositionen werden wieder aufgenommen. Es ist ja auffallend, wie enge sich die Tribunenmosaiken des IX. Jahrh. der Komposition des Absismosaiks in S. Cosma und Damiano anschliessen, und wenn wir auch kein Beispiel dafür aus der zweiten Hälfte des VIII. Jahrh. besitzen, so liegt es doch nahe, diese Rezeption auch mit dem eben geschilderten Sachverhalte in Zusammenhang zu bringen.

So könnte man meinen, dass sich in Rom im VIII. Jahrh. eine Renaissance der vorjustinianischen Kunst vollzogen hätte. Gewiss nicht eine bewusste und theoretische, wie man sie einst für die sogenannte karolingische Renaissance angenommen hat. Es ist jedoch leicht erklärlich (etwas ähnliches hat sich ja in Italien später mehrmals wiederholt), dass in dem Momente, wo der bis dahin im provinzialen Kunstschaffen vegetirenden lokalrömischen Kunst ein neuer Lebensstrom durch die griechischen Künstler zugeführt wurde, auch das, was damals in der ewigen Stadt das Vermächtnis der glorreichsten Vergangenheit gewesen ist, die Kunstschätze der römischen Kaiserzeit, welche überall die Künstler umgeben haben, nicht ohne Einfluss auf ihren Stil und ihre Motive geblieben sind. Es war dies um so leichter möglich, als man im Abendlande dem, wie schon angedeutet wurde, eine hochentwickelte, künstlerische Kultur voraussetzenden, extrem optischen Stile der oströmischen Kunst des VI. und VII. Jahrh. nie ganz folgen konnte und in Byzanz selbst, wie uns die Kunstentwicklung des X. und XI. Jahrh. lehrt, wenn auch nicht in dem Masse, wie

im Abendlande, ein Zurückgreifen auf einen weniger raffinirten Stil erfolgte. Dadurch werden aber auch die Grenzen gezogen, in welchen sich diese Renaissancebewegung von vornherein bewegen musste.

Das „klassische“ Element bleibt darin nur so lange geltend, als jener Anstoss aus den letzten Ressourcen der klassischen Tradition im Osten gedauert hat. Bereits in den Mosaiken des IX. Jahrh. in Santa Maria della Navicella, in Sta. Prassede, in Sta. Cecilia und in S. Marco oder in den aus der Zeit Leo IV. stammenden Malereien in der Unterkirche von S. Clemente könnte man auf den ersten Blick kaum noch, abgesehen von den Kompositionen, eine Spur jener Rezeption beobachten; sie sind noch linearer als die Schöpfungen des VII. Jahrh. und in der Formengebung so unklassisch als nur möglich. Wenn man sie jedoch mit den alten lokalrömischen Malereien vergleicht, sieht man, wie sich die römische Kunst dadurch verändert hat, dass ihr im VIII. Jahrh. der Weg zu malerischen Schöpfungen gewiesen wurde, welchen trotz der illusionistischen Mittel doch noch sowohl in der Komposition als in der Erfindung und Darstellung der einzelnen Figuren eine plastisch und zeichnerisch geschlossene Formwiedergabe zugrunde lag. Und so sehen wir z. B. in dem Mosaik von Sta. Maria in Domenica besonders deutlich, dass sich die Meister bemühten, die ihnen unverständliche Silhouettenwirkung durchs Übereckstellen der Figuren und durch Verkürzungen in eine plastische und zeichnerische Tiefendarstellung zu verwandeln, den Hintergrund durch Figurenscharen auszufüllen und zu schliessen und in den Linienzügen eine plastisch und zeichnerisch konzise Vorstellung der Formen wiederzugeben. Es ist das der erste Schritt auf dem Wege zu einer neuen, selbständigen italienischen Malerei.

Ich versuchte diese Entwicklung der frühmittelalterlichen römischen Malerei zu skizziren, weil uns dies die Möglichkeit bietet, die oben angeführte Frage nach dem Verhältnis der Münsterer Gemälde zu der lokalrömischen Kunst näher zu erläutern. Zemp hat auf die manigfachen Übereinstimmungen in dekorativen Motiven und in der Erfindung der einzelnen Figuren und Kompositionen hingewiesen; soweit uns das erhaltene oder bisher bekannte Material Schlüsse gestattet, steht den Gemälden in Münster in dieser Beziehung nichts so nah, wie die römischen Wandmalereien und Mosaiken des VIII. und IX. Jahrh. Diese Übereinstimmung in dekorativen und ikonographischen Motiven und in einzelnen, stilistischen Eigentümlichkeiten gewinnt aber eine ausserordentliche Bedeutung, wenn wir uns vergegenwärtigen, dass auch der ganze stilistische Charakter der Malereien in Münster auf die oben geschilderte Entwicklung der römischen Malerei hinweist. Man vergleiche mit den Münsterer Gemälden etwa die Malereien der zweiten und dritten Schichte in Sta. Maria Antiqua[1]). Abgesehen von der Übereinstimmung der in Münster nur derber gewordenen Typen und Hintergrundarchitekturen, der Farbenskala und der technischen Ausführung, finden wir da dieselbe konturlose Modellirung in breit aufgetragenen Farben und ebenfalls konturlos aufgesetzten Lichtern in Weiss oder einem helleren Ton der Lokalfarbe, wobei ungeachtet

---

[1]) Auch die Malereien in Volturno können zum Vergleich herangezogen werden (man vergl. besonders die Engel).

dieser rein malerischen Darstellungsmittel überall das Bestreben zu Tage tritt, die Dinge dem Beschauer in plastisch bestimmter und kompositionell geschlossener Form vorzuführen. Mit anderen Worten: das, was für die römisch-griechische Malerei der zweiten Hälfte des VIII. Jahrh. charakteristisch ist, finden wir in den Graubünder Gemälden wieder und dürfen wohl wenigstens so lange einen Zusammenhang annehmen, als uns nicht Belege dafür vorliegen, dass sich dieselbe Wandlung auch anderswo vollzogen hat.

Damit soll keinesfalls gesagt werden, dass der Maler der Münsterer Gemälde seinen Stil in Rom selbst empfangen haben muss. Die Reste der Ausmalung der Aachener Kapelle weisen denselben Stil auf und was noch weit wichtiger ist, die Bilder der Handschriften der sog. Palastschule ebenfalls und zwar in einem noch engeren Anschlusse an das klassizisirende Element der römischen Vorbilder und mit einem viel subtileren Verständnis für deren stilistische Qualitäten. Man vergleiche etwa die Evangelisten des Wiener Kodex mit der herrlichen Verkündigungsmadonna der zweiten Schichte in Sta. Maria Antiqua[1]). Der Sachverhalt scheint so zu liegen, dass die Wandlung, die sich in Rom unter dem Einflusse der griechischen Künstler in der Zeit der Kunstblüte der zweiten Hälfte des VIII. Jahrh. vollzogen hat, auf ein Gebiet der Kunst des Nordens nicht ohne Einfluss geblieben ist, oder vielleicht auf verschiedene Gebiete mehr oder weniger je nach dem Grade der unmittelbaren oder mittelbaren Anregungen eingewirkt hat. Diese erste Klassizisirung der mittelalterlichen Malerei war aber von einer ausserordentlichen Bedeutung. Wenn man auch bei älteren Kunstwerken, wie bei den Miniaturen des Godeskalkevangeliars das Bestreben beobachten kann, über den reinen Lineal- und Flächenstil des VI. und VII. Jahrh. hinaus wiederum der Wiedergabe der dreidimensionalen Werte in Zeichnung und Modellirung in objektiver Weise Rechnung zu tragen, hätte sich wohl diese Wiedereroberung der Grundprinzipien der antiken Auffassung des malerischen Problems nie so schnell vollzogen, wenn ihr nicht durch die griechische Vermittlung der Blick für stilistische Eigentümlichkeiten der klassischen Malerei geöffnet worden wäre, die im Rahmen des Gesuchten gelegen sind. Derselbe Prozess hat sich dann bis zum Quattrocento fast in jedem Jahrhundert wiederholt.

So vereinigten sich in dem merkwürdigen Kloster in Graubünden mannigfaltige Strömungen, die die Kunst des Nordens um die Wende des VIII. und IX. Jahrh. beherrschten, ich möchte beinahe sagen, zu einer monumentalen Warnung, die Geschichte dieser Kunst durch Schlagworte lösen zu wollen.

Wien. Max Dvořák.

---

[1]) Selbst die charakteristische Umrahmung der Evangelistenbilder lässt sich in Sta. Maria Antiqua nachweisen.

Richard Hoffmann, Der Altarbau im Erzbistum München und Freising in seiner stilistischen Entwicklung vom Ende des 15. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts. München 1905. (Beiträge zur Geschichte, Topographie und Statistik des Erzbistums München und Freising von Dr. Martin von Deutinger. 9. Band. N. F. III. B.) 8°. S. 326. Abb. 59.

Der Altar erfährt in Deutschland vom Ende des 15. Jahrhunderts angefangen eine von den andern Kunstdenkmälern prinzipiell so verschiedene Entwicklung, dass eine monographische Behandlung dieses Themas nicht nur berechtigt, sondern ausserordentlich wünschenswert erscheinen muss. Die Kunstgeschichte, die sich eine objektive Betrachtung der Erscheinungen zur Hauptaufgabe gemacht hat, beginnt die übergrosse Bedeutung, die die letzte Generation dem Einflusse Italiens auf Deutschland nach 1500 beimass, auf das richtige Mass herabzusetzen und spricht heute weit mehr von einem wechselweisen Geben und Nehmen, von vorübergehenden, modehaften Nachahmungen in beiden Ländern und einer bodenständigen Entwicklung. Etwas anderes, ein ausschliessliches Empfangen Deutschlands, ist beim Altaraufbau der Fall; dieser hat zwei vollkommen umgestaltende, in der vorangehenden deutschen Kunstentwicklung nicht begründete Veränderungen, die für seine dauernde Gestaltung bestimmend blieben, durch direkten italienischen Einfluss am Ende des 16. und des 17. Jahrhunderts mitgemacht. Die verschiedenen Varianten, die der Altar im 17. und 18. Jahrhundert aufweist, sind von dem Ornament und den figürlichen Darstellungen in Plastik und Malerei abhängig; diese Faktoren der gleichzeitigen allgemeinen Kunstentwicklung, die mit dem Altaraufbau akzessorisch verbunden sind, gehören in ihrer stilistischen Beschreibung, Zuweisung an bestimmte Meister etc. nicht zum eigentlichen Thema, es hiesse denn statt einer Monographie des Altaraufbaues eine Geschichte der deutschen Kunst überhaupt schreiben.

Bis in das letzte Viertel des 16. Jahrhunderts war der gotische Flügelaltar in seiner letzten graziösen Ausgestaltung die übliche Form; in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts finden sich nur wenige Beispiele und zumeist an Orten, die von den Zentren mehr abliegen; es ist dann immer ein eigenartiges Zusammenpassen der alten Fassung mit den neuen langgestreckten Figuren des deutschen Seicento. In den ersten Dezennien des 16. Jahrhunderts kommen vereinzelte Übernahmen gleichzeitiger italienischer Struktionstypen in Deutschland vor, wie z. B. die eines florentinischen Wandaufbaues in der Art der Verkündigung Donatellos in Santa Croce in Florenz, in dem Altar von Johannishögl (p. 37) oder in dem von Reichersbeuern die eines Ziboriumaltares im Altar (p. 36), die auch in Darstellungen auf deutschen Grabdenkmälern um 1500, die unter gleichzeitigem Einfluss der italienischen Renaissance stehen, häufig ist. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts wird der venetianische Gräbertypus mit seinem hohen Sockel, seinen abgestuften Seitenteilen und seinen übereinanderkletternden Giebeln, diese zu einem umschlossenen Kunstwerk zusammengefasste Wanddekoration Michelangelos, in seiner Struktion als Wandaufbau eines neuen Altares übernommen, indem das Bild den Mittelteil mit

dem Sarkophag oder der Büste vertritt, und bleibt in dieser Form ein Dezennium lang unverändert. Am Anfang des 17. Jahrhunderts beginnt in den ornamentalen Teilen des Altars jene Anknüpfung an die durch die deutsche Cinquecentomode unterbrochene gotische Ornamentik, welche schon um 1580 in den Ornamentstichen vorkommt und mit ihr zeigt sich in neuer Erstarkung die gotische Dekorationslust und umspinnt die Säulen mit Ranken und Laub, heftet kühn geschwungene Kartouchen an die Postamentflächen und beseelt die figuralen Darstellungen durch naturalistische Polychromie. Die Struktur des Altares ist aber unverändert geblieben; es vollzieht sich nur jene Vereinfachung, deren innere Möglichkeit schon von Anfang an gegeben war und die fast gleichzeitig auch an seinem Vorbild, dem venezianischen Wandgrab, vor sich geht: der abgestufte Mittelteil wird in ein Ganzes gefasst, die übereinander gestellten Säulchen wachsen zu einer Riesenordnung von grossen Säulen, zwischen denen sich grosse Nischen vertiefen, die den Hintergrund der mächtigen Figuren bilden. Ein von Säulen flankirtes Altarblatt mit einem giebelbekrönten rechteckigen Bildaufsatz, in den Seitennischen Skulpturen — das ist die Form des Altars, die mit vielen äusserlichen Veränderungen, in den struktiven Grundzügen unberührt, bis zum Ende des 17. Jahrhunderts herrscht. Um 1700 erhält Deutschland, nur wenige Jahre später als Italien, durch direkten oder indirekten Einfluss des Pozzo einen neuen Altar, der zum Unterschied des früheren architektonisch struktiven ein architektonisch malerischer ist. Gemeinsam mit dem Altarraume, bisweilen mit der gesamten Kirchendekoration, bildet er ein malerisches Ganzes; seine einzelnen Faktoren: Aufbau mit Tabernakel, Altarbild, Seiten- und Bekrönungsfiguren werden ihrer selbständigen Bestimmung entkleidet und ordnen sich dem einen künstlerischen Gedanken unter, der mit allen Mitteln einen Gesamteindruck erstrebt. Die Wege zum Ziel sind mannigfaltig; am häufigsten und einleuchtendsten ist es, dass das Altarbild entfällt und statt seiner eine plastische Gruppe die Mitte einnimmt, da eine einstimmige Gesamtwirkung am leichtesten durch Anwendung e i n e s Materiales und einer Technik erzielt wird. Von grossem Reize ist auch jene Form, wenn der Altarraum durch eine grosse dekorative Malerei zu einem architektonischen Ganzen zusammengefasst wird oder die flankirende Scheinarchitektur im Mittelteil durch eine Steinarchitektur fortgesetzt wird, wie dies z. B. bei dem Hochaltar des Maulpertsch in Korneuburg ist, wo durch Malerei eine grosse Halle dargestellt wird, unter der Christus mit den Jüngern beim letzten Mahle sitzt. Diese Konsequenz ist eine seltene, da ja die Mensa und das Tabernakel, die wegen ihrer liturgischen Bestimmung materiell bestehen müssen, in diesen Scheinaltar nicht einbezogen werden können; durch diese Zweiteilung bedeuten solche Altäre auch ein Abweichen von der Pozzoschen Grundidee. Diese Form des architektonisch-malerischen Altares des Pozzo hat sich in Deutchland niemals ganz eingebürgert, man findet sie nur in grösseren Städten oder Kunstzentren in prunkvoller Ausgestaltung, am häufigsten begreiflicherweise in Jesuitenkirchen. Die alte Form des struktiven Altares vom Ende des 17. Jahrhunderts dauert daneben fort, Figuren und Malerei machen die allgemeine Kunstentwicklung mit, auf den rechteckigen Aufsatz folgt ein ovaler oder viereckig geschwungener; manchmal wird auch unter dem Einfluss des Pozzoaltares

die alte Form des Aufsatzes aufgegeben und statt seiner eine Baldachinbekrönung gesetzt, die den Mittelteil mit dem Tabernakel zusammenfasst. Im Rokoko erfährt der Altaraufbau keine prinzipiellen Veränderungen; seine reiche ornamentale und figurale Ausgestaltung verhält sich zu dieser Kunstperiode nicht anders wie jenes Gebiet Deutschlands, in dem er entstanden ist, sich überhaupt zu ihr stellt. Manche Länder haben ein bodenständiges Rokoko, das sich über mehrere Dezennien erstreckt, in anderen wieder, z. B. in Innerösterreich, ist es ein Einfuhrsprodukt, das vereinzelt als höfische Kunst vorkommt und dessen Eindringen durch vorübergehende kulturelle Strömungen bedingt ist.

Diese hier kurz skizzirte Entwicklungsgeschichte hat im allgemeinen für ganz Deutschland Geltung; nur ergeben sich in den verschiedenen Ländern chronologische Varianten, die in kulturellen und allgemein künstlerischen Ursachen ihre Erklärung finden.

Der Verf. des Buches, das hier zur Besprechung gelangt, ist in manchem Punkte von dem oben Ausgeführten abgewichen. Vor allem muss wohl zurückzuweisen sein, dass neben der chronologischen Reihenfolge auch das verschiedene Material einen Einteilungsgrund abgibt und wir am Schlusse zwei separate Entwicklungsgeschichten der Marmoraltäre und der Stuckaltäre angehängt finden. Das Material bedingt ja für gewöhnlich eine andere Behandlungsweise, doch gerade bei den Altären des 17. und 18. Jahrhunderts liessen sich alle lokal beschränkten Typen in eine chronologische Entwicklungsreihe bringen, da ja bei ihnen der Stuck- und Holzaufbau mit seiner nie fehlenden Marmorierung oder Vergoldung immer ein Stein- und Gusswerk vorstellen will. Im übrigen versucht der Verf. überall in einer nicht genug anzuerkennenden Weise allen Stilen gegenüber seine volle Objektivität zu wahren; dieses sein Verdienst um die beiden Stiefkinder der Kunstgeschichte, Barock und Rokoko, ist ihm in einer Besprechung in den Mitteilungen der Z. K. mit Recht besonders hoch angeschlagen worden. Sein Verdienst ist umso grösser, als diese Stellungnahme nicht wie etwa bei Graus einer vollen Überzeugung entspringt, sondern dem in der Geistlichkeit leider so verbreiteten und auch beim Verf. nicht vollständig überwundenen Vorurteil gegen jene Stilarten abgerungen zu sein scheint; dies beweisen verschiedene Stellen, in denen doch mit einem heimlichen Seufzer von dem Absterben der Gotik und von ihrer Rolle als »echt kirchlichem Stil« die Rede ist. Der Zusammenhang mit der auf Deutschland einwirkenden italienischen Kunst des ausgehenden 16. Jahrhunderts ist nicht glücklich auseinandergesetzt; der Verf. sucht in dieser Zeit noch immer in italienischen Vorbildern »die Horizontale, in welcher das Streben der Renaissance sich offenbaren würde« (S. 52) und erklärt ihren Mangel bei deutschen Künstlern aus einem Nachleben des »noch immer obwaltenden Strebens nach aufwärts, dem man durch ein Aufeinandertürmen von sich verjüngenden Architekturen gerecht zu werden« bemüht ist (S. 53); er hat den einfachen Segmentbogenabschluss eines Quatrocentoaltärchens im Auge und wirft dem deutschen Künster vom Ende des 16. Jahrhunderts die »Befangenheit und Unsicherheit in der Giebelkomposition« vor, »an der ein gewisses mühevolles Trachten einen Abschluss zu gewinnen nicht zu verkennen ist«. Jene Gesetze der »italienischen Renaissance«, die dem Verf.

unwandelbar und in Stein gehauen vor Augen stehen, haben fürs 15. Jahrhundert ihre Geltung gehabt; im 16. aber nach der grossen Entwicklung, die Michelangelo der Architektur gegeben hat, weisen auch die italienischen Wanddekorationen jenes gewisse mühevolle Trachten einen Abschluss zu gewinnen auf, das ja ein wesentliches Kennzeichen der italienischen Frühbarocke ist. Und diese Stilperiode, die gleichzeitige Kunst ist es, die für den neuen deutschen Altarbau bestimmend wurde. Darum ist es auch nicht dem »altbayerischen Schnitzer« so hoch anzurechnen, der sich über das »ästhetisch zunächst berechtigte Liegen« der Engel auf den Giebelsegmenten, wie es in Italien üblich war, hinwegsetzt und damit eine »schwebende, fliegende Bewegung verbindet und so zu diesem eigenartigen Hüpfen kommt« (S. 56); zu der Zeit, als dies in Deutschland geschah, wollten auch die italienischen Engel auf ihren unbequemen Lagern nicht mehr stillbleiben. Doch diese und ähnliche Fragen gehören nicht zum eigentlichen Thema und es wäre für die Übersichtlichkeit des Buches besser gewesen, wenn der Verf. die Stilprobleme der Plastik, Malerei und Ornamentik fortgelassen hätte; vielleicht wäre ihm dann die Entwicklung des Aufbaues klarer gewesen und er hätte in dem Altarbau der Theatinerkirche in München (1675) keinen so wesentlichen Fortschritt entdecken können, dass er ihn mit den Worten begrüsst: »Eine neue sich entwickelnde Ära . . . wird eingeleitet« (S. 134). Neben den erwähnten allgemeinen Problemen verwirren das Thema auch kulturhistorische Betrachtungen wie jene, wo der Verf. aus der künstlerischen Entwicklung spätgotischer Meister auch auf ihre soziale Stellung zurückschliesst: »aus dem schlichten Handwerker ist ein Künstler geworden, der sich seines Wertes voll bewusst ist« (S. 25). Diese Frage ist zu sehr mit dem Organismus des ganzen Kunstlebens verbunden, um durch eine so beiläufige Erörterung eine einigermassen befriedigende Beantwortung zu finden.

Trotz alledem bleibt dem Buche das Verdienst unbenommen, zum erstenmal eine Seite der Kunstentwicklung herangezogen zu haben, die bisher unbeachtet geblieben war, und wenn auch nicht mit einer breiten Beherrschung des Stoffes und von allgemeinen Gesichtspunkten geleitet, so doch mit liebevollem Eingehen auf viele Details und mit grosser Gewissenhaftigkeit ein wichtiges Problem der deutschen Kunst in Angriff genommen zu haben.

E. Tietze-Conrat.

Kunstgeschichtliche Anzeigen.

Beiblatt der „Mittheilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung"

Redigirt von **Franz Wickhoff.**

Jahrgang 1907. **Nr. 2—4.**

Kunstgeschichtliche Anzeigen.

Beiblatt der „Mittheilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung“

Redigirt von **Franz Wickhoff.**

Jahrgang 1907. **Nr. 2.**

Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, herausgegeben von Ludwig v. Buerkel. Verlag von Georg D. W. Callwey in München. Band I. 1906. 4⁰. VIII. u. 166 SS., I. Halbjahrband 1907. 152 SS.[1])

Dieses Jahrbuch tritt uns in erfreulicher Gestalt entgegen. Es soll nicht eine wissenschaftliche Zeitschrift allein sein, sondern es soll das rege Interesse für Kunstwissenschaft wiederspiegeln. »Wenngleich,« heisst es in der Vorrede, »ein grundlegender Gedanke der ist, im Jahrbuche Arbeiten Raum zu schaffen, die durch Werke bayrischer Sammlungen angeregt wurden, sollen zugleich die Fragen behandelt werden, welche einem allgemeinen, uneingeschränkten Kulturbedürfnisse entspringen. Daneben soll von Erfreulichem aus der Künstlerarbeit unserer Tage gehandelt werden, ohne dass damit die Aufgabe entstünde, die gesamte Produktion Revue passiren zu lassen und sie der Kritik zu unterwerfen.«

Es ist nicht die Aufgabe unserer Blätter, die Veröffentlichungen über antike Kunst zu besprechen, es wäre jedoch untunlich die schönen und wichtigen Antiken zu übergehen, die in diesem Jahrbuche veröffentlicht und besprochen werden, wenn wir uns auch darauf beschränken müssen sie eben nur zu erwähnen. Adolf Furtwängler bringt die Sphinx von Aegina (mit einer Gravure, drei Vollbildern und acht Textillustrationen) S. 1—10. Die Statue, von Furtwängler selbst bei den Ausgrabungen, die er an Stelle des Aphrodite-Tempels bei der Stadt Aegina vornahm, ge-

[1]) Offizielles Organ des bayrischen Vereins der Kunstfreunde [Museumsverein] und der Münchener kunstwissenschaftlichen Gesellschaft.

funden, ist ein Werk von hervorragender künstlerischer und kunstgeschichtlicher Bedeutung; sie stammt aus der Zeit von etwa 460 v. Ch. Heinrich Bulle veröffentlicht eine Bronzestatuette polykletischen Stils, Hermes oder Phrixos (?) genannt mit einer Tafel und drei Textabbildungen) S. 36—42, Georg Habich den Marmortorso einer Anadyomene S. 94—98, (mit zwei Tafeln und zwei Textabbildungen), Johannes Sieveking antike Kunstschätze im Münchener Privatbesitz, die im Jahre 1906 von dem bayrischen Verein der Kunstfreunde in München ausgestellt wurden (mit 6 Abbildungen). Auch von diesen Abbildungen gibt jede eine vortreffliche und, so viel ich weiss, bisher nicht veröffentlichte Antike. Diese recht vorzüglichen Werke der antiken Plastik sind fast für einen Band zu viel, es wird schwer halten in den späteren Bänden gleichwertige folgen zu lassen. Es tritt die Befürchtung nahe, es sei hier Raubbau getrieben worden. Aber sei dem wie immer, die antike Kunst ist in dieses Jahrbuch mit klingendem Spiele und wehenden Fahnen eingezogen.

Die wichtigsten Beiträge, die dem bayrischen Jahrbuche seinen unterscheidenden Charakter geben, sind die, die sich auf bayrische Kunstwerke beziehen, sei es, dass sie von bayrischen Künstlern stammen oder dass sie in bayrischen Sammlungen bewahrt werden. In diesem Sinne einer heimatlichen Kunst ist die erste Gattung darunter die wichtigste. Georg Habich hat den Vogel abgeschossen. Hans Leinberger, der Meister des Mosburger Altars (mit einer heliographischen Tafel und zwölf Zinkographien, teils als Abbildungen im Text, teils auf eigenen Tafeln) S. 114—135, ist eine Arbeit, die in jeder Weise unsere Kenntnisse von deutscher Plastik am Beginne der Renaissance bereichert und berichtigt. Der Autor hat zuerst den Namen dieses Künstlers ermittelt, sein Werk zusammengestellt, ihn lokalisirt und seine Arbeiten datirt. Hans Leinberger, ein Landshuter, ist von 1516—1530 in Rechnungen Herzog Ludwig X. als dessen Bildhauer erwähnt. Habich stellt seine mit Monogramm versehenen Werke zusammen, untersucht sie eingehend und weist schliesslich den berühmten Mosburger Altar, sowie eine Bronzestatue unserer Frau im Berliner Museum als seine Werke nach. Es ist damit ein massgebender Meister für Niederbayern ermittelt und sein Einfluss umschrieben.

August Goldschmied schildert einen Münchner Porträtmaler aus der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert, Johann Georg Edlinger (mit einer heliographischen Tafel und 8 Zinkographien im Text) S. 16—27. Edlinger oder Ettlinger, wie er selbst seinen Namen schreibt, ein geborner Steiermärker aus Gratz, bildete sich in München zum Porträtisten des Bürgerstandes heran. Hier findet der gesund naturalistisch wirkende Künstler zum ersten Male seine volle Würdigung.

Otto Weigmann beginnt eine Schilderung der retrospectiven Ausstellung im k. Glaspalaste 1906, I. Teil (mit 8 Zinkographien im Text) S. 154—166. Die Ausstellung beschränkte sich auf die Werke aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Eine gute Gruppirung und eine geschickte Wahl der Abbildungen; es ist sehr anerkennenswert, dass nicht die damals gepriesene Gedankenkunst, sondern die bisher übersehene grosse Gruppe von vorzüglich malerischen Malern berücksichtigt wurde.

Der Herausgeber des Jahrbuchs Ludwig von Buerkel lenkt mit Beobachtungen »Vom Münchner Schützenfest 1906« in die moderne Kunst ein. (Mit einer Doppeltafel in Vierfarbendruck und mit zehn Zinkographien teils im Texte, teils auf eigenen Tafeln.) Strassenausschmückung und Festzug werden vorgeführt, anschaulich geschildert und nachgebildet und damit glücklich ein specifisch münchnerisch-erfreulicher Vorzug der modernen Kunstbewegung hervorgehoben.

Ernst Bassermann-Jordan hat in dem Aufsatz »der Perseus des Cellini in der Loggia de' Lanzi zu Florenz und der Perseusbrunnen des Friedrich Sustris im Grottenhofe der Residenz in München« (mit acht Zinkographien, teils im Texte, teils auf eigenen Tafeln) S. 83—93, ein Werk geschildert, das von einem fremden Künstler in München für München entstanden ist, und hat das etwas schwierige Problem richtig angegriffen und erfolgreich gelöst. Er untersucht zuerst den Perseus des Cellini so wie die vorbereitenden Modelle und zeigt dann wie der Vasarischüler Fredrich Sustris die Statue Cellinis für eine Brunnenfigur in München adaptirt. Er bestimmt eine Zeichnung für diese Brunnenfigur in München richtig als Sustris; sie war früher fälschlich dem Christoph Schwarz zugeschrieben. Es ist darin so genau die Zeichenweise Vasaris nachgebildet, dass man sie leicht für eine Arbeit Vasaris selbst halten könnte. Sustris hat dann die Ausführung der Statue überwacht, als sie von dem Goldschmiede Georg Mayer modellirt wurde. So sind von Bassermann-Jordan alle entscheidenden Fragen gelöst und bleiben nicht, wie ein ungeschickter Recensent in der allgemeinen Zeitung (Beilage, Jahrgang 1907 S. 413) behauptet, nach wie vor offen.

Walter Riezler preist eine Mädchenbüste Adolf Hildebrands mit verstiegener Begeisterung. Er will uns weis machen, dass Hildebrand kein Klassizist sei (mit einer Zinkographie) S. 11—15.

Gehen wir auf die Werke anderer Künstler im bayrischen öffentlichen Besitz über. Da wäre zuerst eine glückliche Beobachtung Georg Gronaus zu preisen, dass eine Tafel mit den Bildnissen von vier Gelehrten, worunter Polizian, aus einem Fresko Domenico Ghirlandajos in Santa Maria Novella copirt sei. Damit wäre es aber genug gewesen. Dass diese Copie von 1510 oder um die Jahre da herum sei, dass sie ein Zeugnis für die frühe Einwirkung der florentinischen Malerei auf die deutsche zu Lebzeiten Dürers sei, ist alles unrichtig. Diese ganz schlechte Copie rührt frühestens aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, wenn nicht schon aus dem 17. her. Gronau berichtet (S. 110 Anm. 1): »wie mir Konservator Voll freundlichst mitteilt, ist er geneigt, das Bild für bayrisch zu halten.« Das ist doch zu gemütlich, ist das eine Parodie auf die Tendenzen des Jahrbuches? „Barisch sein, barisch sein,« heisst es in dem alten Liede, »barisch wolnma lusti sein.« Es kommt aber noch dicker. Gronau sagt zustimmend, Robert Stiassny habe ein Bild der Galerie Borromeo in Mailand als ein Werk des Hans Asper aus Zürich bestimmt, Robert Stiassny, der deutsche und italienische Bilder nicht von einander kennt. Das passt alles schlecht zu den gehaltvollen Arbeiten des Jahrbuchs. Gronau scheint für diese Zeitschrift jede Kinderei gut genug gewesen zu sein. Wenn er nur wollte, könnte der kenntnisreiche Mann wertvolle Beiträge liefern.

Philipp M. Halm nimmt bei Gelegenheit eines Bleinachgusses von Dürers weiblichem Rückenakt, die Echtheitsfrage wieder auf und beantwortet sie zustimmend, S. 142 ff.

Karl Voll teilt ein kürzlich für die alte Pinakothek erworbenes Porträt des Franz Hals mit, aus der letzten Zeit des Künstlers, S. 33 ff., und Wilhelm Binder eine Skizze in Würzburg, die er für ein eigenhändiges Werk des Rubens zu einer Serie von Teppichen mit der Geschichte Constantins hält. Die Untersuchung ist breit und wortreich; das einzige jedoch woranf es ankäme, ob das Exemplar in Würzburg wirklich von Rubens' Hand sei, wird nicht bewiesen. S. 65—75.

Von den Arbeiten, die weder mit bayrischer Kunst noch mit bayrischen Sammlungen zusammenhängen, nennen wir zuerst feinsinnige Studien Wilhelm Bodes über Originalwiederholungen glasierter Madonnenreliefs von Luca della Robbia (mit vier Zinkographien) S. 28—32. Leicht das meiste Interesse in diesem ganzen Bande dürfte die Arbeit Adolf Gottschewskis über ein Original-Tonmodell Michelangelos erregen (mit 16 Zinkographien, teils im Text, teils als eigene Tafeln) S. 43—64. Ernst Steinmann hatte in der Zeitschrift für bildende Kunst 1906 über die Flussgötter Michelangelos geschrieben. Wie es bei Steinmann nicht anders zn erwarten war, hatte er die falschen Zeichnungen von den echten nicht unterscheiden können und gestützt auf solche falsche Michelangelozeichnungen zwei Flussgötter Tribolos im Bargello für Ausführungen der Erfindungen Michelangelos erklärt. Diese missglückte Unternehmung veranlasste Adolf Gottschewski die Untersuchung seinerzeit selbständig durchzuführen. Er hatte einen glänzenden Erfolg, es gelang ihm ein überlebensgrosses eigenhändiges Modell Michelangelos aufzufinden. In dem mediceischen Inventar aus dem Jahre 1553 fand er einen Bronzetorso »nachgebildet einem Flusse Michelangelos«. In dem Schreibzimmer des Herzogs Cosimo von 1559 befand sich »ein Bronzetorso nachgebildet einem Flusse von der Hand Michelangelos«. Diesen Bronzetorso fand Gottschewski im Bargello und daneben eine ergänzte Copie. Das eigenhändige Modell Michelangelos, nach dem die kleinen Bronzen copirt waren, befand sich in der Akademie der bildenden Künste in Florenz. Der Bildhauer Adolf Hildebrand hatte es für ein Werk des Tacca gehalten. Hildebrand wird so oft für einen Kenner ausgegeben, dass daran zu erinnern ist, wie er das lächerliche Holzcrucifix in Santo Spirito für ein originales Werk des Michelangelo erklärt hatte, ebenso falsch wie er jetzt ein echtes Werk Michelangelos verkannte.

Gottschewski schildert nun die Technik und die Geschichte dieses Torso. Die Technik hatte Vasari beschrieben und ihre Erfindung dem Quercia zugeschrieben, der seine Modelle in der Originalgrösse der auszuführenden Marmorarbeit so durchführte. Es wird zuerst die allgemeine Anlage, das Knochengerüst so zu sagen, hergestellt mit Heu und Werg überzogen, und schliesslich mit einem Gemisch vou Thon, Leim und Scheerwolle vollendet. So war auch das Modell Michelangelos durchgeführt. Bis zu Beginn der fünfziger Jahre des 16. Jahrhunderts war es in der Mediceischen Kapelle geblieben; der Herzog Cosimo hatte es dann Ammanati geschenkt, der es im Alter (1583) der Akademie stiftete. Dr. Geisenheimer unterstützte Gottschewski durch den Nachweis von Documenten.

Neben den vielerlei neu auftauchenden falschen Michelangelos, bereicherte Gottschewski dessen Werk durch eine unzweifelhafte, hochbedeutsame Arbeit.

Ludwig von Buerkel trug selbst eine schöne Arbeit über Giovanni da San Giovanni bei (mit drei zinkographischen Tafeln) S. 138 bis 141. Er schildert und erklärt die Fresken dieses Künstlers in der Argenteria des Palazzo Pitti. Es wäre wünschenswert, dass auch die Fresken der andern Künstler in diesem Raume, vor allem die des Furini behandelt würden. Da wäre Georg Gronau der rechte Mann gewesen. Giovanni malte in geschickt erfundenen Allegorien das Verkommen der Wissenschaft und ihr glorreiches Wiedererscheinen durch die Sorge Toscanas und auf dem Plafond darüber die Parzen und die Lebensalter.

So ist der erste Band durchgängig gut geraten, die wenigen schwächeren Aufsätze kommen dagegen nicht in Betracht. Der Herausgeber Ludwig von Buerkel darf stolz darauf sein.

Der erste Halbband des zweiten Jahrganges bringt von Antiken einen Bronzekopf des Kaisers Maximin im k. Antiquarium zu München. Adolf Furtwängler fand dieses seltene Kunstwerk bei einer Durchsicht des Bestandes dieser Sammlung. Dort galt er für einen Bronzeguss des 17. Jahrhunderts (mit zwei heliographischen Tafeln und zwei Zinkographien im Text) S. 2—17.[1])

Vorher gehen einige Worte über die Kulturentwicklung im vorspanischen Peru von der Princessin Therese von Bayern (mit sieben Zinkographien im Text) S. 1—7.

Bayrische Kunstwerke behandelt Georg Habich in dem Berichte über die Renaissance-Ausstellung des bayrischen Museum-Vereins in München; es sind das die Holzschnitzereien. Da im selben Bericht Habich auch die Bronzeplastik behandelt, wird es am besten sein, sogleich den ganzen I. Teil des Berichtes, der von der Plastik handelt, zu besprechen (mit 26 Zinkographien im Text) S. 66—92. Es sind meist venetianische Kleinbronzen, ein Paar florentinische und eine deutsche. Sehr vorteilhaft fällt es auf, dass der naheliegenden Versuchung widerstanden wurde Meisternamen zu geben, vielmehr dass es Habich bei einer feinsinnigen Würdigung der feinen Sächelchen bewenden liess. Nur bei Vittoria und bei Peter Vischer wurde mit Recht auf die Werkstatt dieser Künstler hingewiesen, in einem Falle eine Bestimmung Wilhelm Bodes akzeptirt. Eine Statuette wurde in der Unterschrift der Abbildung 10 als aus dem Ende des XVI. Jahrhunderts bezeichnet, was jedoch im Texte als XV. Jahrhundert berichtigt ist. Dieselbe Zurückhaltung wurde bei Besprechung der deutschen Holzschnitzereien beobachtet. Nur ein heiliger Georg des Prinzen Rupprecht von Bayern wird mit Recht als Werk des Erasmus Grasser bezeichnet. Irrtümlich wird eine gekrönte Frau in einer Gruppe (Abb. 14) auf die h. Catharina von Siena gedeutet; sie stellt Catharina von Alexandrien dar. Anschliessend daran behandelt Ernst Bassermann-Jordan im II. Teil des Berichtes, das Kunstgewerbe (mit fünf

---

[1]) Während des Druckes kommt uns die betrübende Nachricht von dem Tode Adolf Furtwänglers in Athen. Es ist ein unersetzlicher Verlust für die deutsche Wissenschaft.

Zinkographien) S. 94—100. Auf dem Teppich Abb. 5, ist für die Darstellung der Minne das deutsche Kaisersiegel unter Sigismund benützt.

Otto Weigmann setzt die Betrachtungen über die retrospektive Ausstellung im k. Glaspalast 1906 fort. (Mit fünf Zinkographien im Text) S. 116—128. Es sind Werke von allergrösstem Reize abgebildet. Wenn Spitzweg heute schon allgemein anerkannt und bewundert ist, so wird das Mädchen an der Tür von Leonhard Faustner wie eine Offenbarung wirken.

Das Metallbecken des Aabeks Lulu von Mosul in der kgl. Bibliothek in München, eine mit Silber tauschirte Messingschüssel, die inschriftlich zwischen 1233 und 1259 n. Chr. entstanden ist und der Tradition nach vom Churfürsten Max Emanuel bei der Eroberung Ofens im Jahre 1686 erobert wurde, besprechen Friedrich Sarre und Max van Berchem (mit einer Tafel in Kohledruck und 17 Zinkographien im Text) S. 18—37. Es ist eine sogenannte Musulbronze, eines der kostbarsten, ältesten und am besten erhaltenen Stücke. Es wird seiner Technik und seinen Darstellungen nach beschrieben, mit einer Metallschüssel im Nationalmuseum zu München verglichen nnd in den Kreis verwandter Schöpfungen eingereiht.

Karl Voll bespricht altfranzösische Bilder in der alten Pinakothek oder Bilder, die er alle für altfranzösisch hält (mit vier Zinkographien im Text und einer auf einer Tafel) S. 41—66.

Das Hauptstück dieses Halbbandes jedoch ist Cranachs Altarbild von 1509 im Städel'schen Kunstinstitut zu Frankfurt, besprochen von dem Direktor Georg Swarzenski, (mit einer Doppeltafel in Heliogravure, zwei zinkographischen Tafeln und fünf Abbildungen im Text) S. 49—65.

Es ist ein Triptychon bezeichnet auf der Mitteltafel „Lucas Chronus faciebat. Anno 1509“, ein Frühwerk Cranachs, obwohl es erst im 4. Jahrzehnt seines Lebens geschaffen wurde, und gewiss das vorzüglichste aus dieser frühen Periode des Meisters, aus der seine Produktionen selten sind. Die geöffneten Flügel bilden mit der Mitteltafel einen geschlossenen Raum, in dem sich die Sippe Christi um die heilige Anna selbdritt gruppirt. Auf dem linken Flügel wird zur Gestalt eines der Verwandten, Alphaeus, Friedrich der Weise benützt, rechts erscheint als Zachaeus Johann der Beständige sitzend. An buntem Farbenglanz ist das Bild in der ganzen deutschen Malerei der Zeit von einziger Pracht. Oben auf der Loggia als die drei Gatten der heiligen Anna die Porträts von Kaiser Maximilian, Sixtus Oelhafen, von dem Dürer 1503 ein jetzt verschollenes Porträt gemalt hatte, und von Cranach selbst. In dem Bilde erkannte man das Altarbild der Marienkirche in Torgau, das als verloren galt. Friedrich der Weise und Johann der Beständige hatten es gemeinsam gestiftet, zum Gedächtnis an Johanns erste Gemalin, Sophie von Mecklenburg, die 1503 gestorben war, nachdem sie ihm einen Sohn geschenkt hatte. Die Staffel, die sich in der Kirche zu Torgau erhalten hat, stellt die vierzehn Nothelfer dar.

Auch das Kind, der im Wochenbette verstorbenen Fürstin, Johann Friedrich, ist auf der Tafel porträtirt. Er unterscheidet sich von den übrigen Kindern dort durch die zeitgenössische Tracht. So hat Swarzenski, diese neue Erwerbung, mit der er die unter seiner Obhut stehende Galerie

auf das glücklichste bereichert hat, nach allen Seiten höchst sorgfältig besprochen.

Anselm Feuerbachs Lehrer, Thomas Couture, benennt Hermann Uhde-Bernays, eine lehrreiche Arbeit (mit 7 Zinkographien, teils im Texte, teils auf eigenen Tafeln) S. 100—115. Mir klingt der preziöse Titel etwas chauvinistisch. Der Name Thomas Couture allein hätte genügt, will mir scheinen. Es wäre dabei immer möglich gewesen seine Einwirkung auf Feuerbach eingehend zu besprechen.

A. Pit bringt zwei Porträtbüsten von Jacopo della Quercia. Das ist unzweifelhaft die schlechteste Arbeit in dieser sonst ganz vortrefflichen Publication. Diese beiden Büsten sind erstlich nicht die Skizzen Quercias für 2 Figuren auf der Fontana Gaya in Siena, sondern sie sind Copien nach den Figuren aus dem 16. Jahrhundert, gehören gar nicht zusammen und zeigen uns, wie in Siena Figuren der Fontana Gaya lange Zeit hindurch wieder und wieder copirt wurden (S. 27 ff.). Derselbe Autor theilt S. 129 ff. Museumserfahrungen mit. Es sind das platte Trivialitäten. Herr von Buerkel wird gut thun, wenn er diesen Herrn so bald als möglich ausschifft.

Eine erwünschte Neuerung sind die Berichte der staatlichen Sammlungen, der kunstwissenschaftlichen Gesellschaft und des Museumsvereines.

Wien. Franz Wickhoff.

Christian Huelsen, La Roma Antica di Ciriaco d'Ancona, disegni inediti del secolo XV, pubblicati ed illustrati da Ch. H. con XVIII tavole e 31 illustrazioni nel testo, Roma, Ermanno Loescher & Co. (W. Regenberg) 1907, 4°, V u. 50 SS.

Christian Huelsen hat zum ersten Male die Zeichnungen eines Codex in der Bibliothek von Modena veröffentlicht und erläutert, die für die innere Geschichte des Quattrocento von grösster Bedeutung sind. Der Codex wurde 1465 für Johannes Marchanova, Doctor der Medicin und der Künste aus Padua in der Stadt Bologna vollendet. Marchanova war daran, eine Art von Realencyclopädie zur Ergänzung und Erklärung der antiken Geschichtsschreiber zu schaffen. Der modenensische Codex vertritt die zweite Fassung dieser Aufgabe; Mommsen, Henzen und de Rossi hatten sich mit dem epigraphischen Inhalte des Bandes beschäftigt, an seinen bildkünstlerischen hatte sich bisher niemand heranwagen wollen, weil man die Zeichnungen für ganz fantastisch und bedeutungslos gehalten hatte. Hülsen machte es sehr wahrscheinlich, dass sie auf Ciriaco von Ancona zurückgingen. Er zeigte, dass ihr Urheber sie etwa um 1450 ausgeführt habe, oder wenig früher, zweitens, dass er Rom persönlich kannte, drittens, dass er praktischer Architekt war, viertens dass er ein Sammler und Liebhaber kleinerer Antiken war und endlich dass er ein für jene Zeiten kenntnisreicher Epigraphiker war. Das alles trifft für Ciriaco zu und ist für ihn verschiedentlich belegt.

Die Abbildungen, die die Inschriften begleiten (es sind Zeichnungen nach den Inschriftsteinen selbst, nach der Porta dei Borsari in Verona, und nach einzelnen Malereien in Rom und in Padua) stimmen vollständig mit den grossen Zeichnungen des Codex, so dass auch diese von der Hand des Sammlers der Inschriften sein müssen. Dass der Inschriftensammler, also Ciriaco, einen eigenen Zeichner mit sich geführt habe, der jedesmal an den verschiedenen Orten den Stein copirte, den Ciriaco abschrieb, ist äusserst unwahrscheinlich, ebenso unwahrscheinlich, dass er nachträglich einen Zeichner an die verschiedenen Orte geschickt habe.

Bis zu Mantegna und Raffael ist der Versuch, die römische Antike zu rekonstruiren, niemals wieder so ernst genommen worden wie in diesen grossen Zeichnungen. Sie bringen ein römisches Stadttor, den Monte Testaccio, den Kaiserpalast, das Kapitol, das Forum, eine Triumphalsäule, den Marc Aurel, eine Strassenansicht, die römische Campagna, einen Triumphbogen, den vatikanischen Obelisken, die Bäder Diocletians, eine Opferszene, das Grabmal Hadrians, einen Käfig mit wilden Tieren, eine Gräberstrasse, den tarpeischen Felsen und ein Amphitheater, alles in dem Sinne, wie man sich damals das römische Altertum vorstellte und alles stafflert mit zierlichen Figürchen in Zeittracht. Beim ersten Anblick wird man an Benozzo Gozzoli erinnert. Nur ist der oberitalienische Einschlag sehr stark. Der Einfluss von Verona, Padua und Venedig auf die Architektur ist nicht zu verkeunen. Ob nicht auf die Darstellung des Tierkäfigs ein antikes Gemälde, das Ciriaco irgendwo gesehen hat, in Art der grossen Jagd in Pompei eingewirkt hatte?

Viel wichtiger als für die engern Fachgenossen des Herausgebers ist das Werk für den Kunsthistoriker, der nirgends sonst so genau verfolgen kann, wie man sich in der ersten Hälfte des Quattrocento das antike Rom vorstellte, und der hier, was er sich sonst vereinzelt zusammen suchen muss, an einem reichen Materiale vor Augen gestellt findet. Huelsens Werk ist eine der glücklichsten und erfolgreichsten Publikationen der letzten Jahre. Es gereicht der Gräfin Ersilia Lovatelli, der geschätzten Archäologin zur Ehre, dass ihr dieses Werk zugeeignet wurde.

Wien. Franz Wickhoff.

Andreas Aubert, Die malerische Dekoration der San Francescokirche in Assisi, ein Beitrag zur Lösung der Cimabue-Frage. Aus dem Norwegischen von Cläre Greverus Mjoen. Mit achtzig Abbildungen in Lichtdruck auf neunundsechzig Tafeln. (Kunstgeschichtliche Monographien VI. Leipzig 1907. Karl W, Hiersemann. Gr. 8⁰ 149 SS.

Der Autor nennt es mein grosses Verdienst, „durch eine eingehende und feine Kritik Vasaris und seiner Quellen wie über neuere Kunstforscher und ihre Hypothesen die Untersuchung wieder auf sicheren Grund geführt zu haben.“ Ich sei „zu Rumohrs Methode zurückgekehrt, alles auf das

eigene Stilgepräge der Kunstwerke und auf sichere Aktenstücke und Inschriften zu bauen.«

Nun nimmt es einen Wunder, wenn der Autor auf alle Geschichten über Cimabue, die Vasari entnommen wurden, und deren Bildung ich aufzuzeigen versucht hatte, wieder zurückkommt, ohne neue Quellen, die etwa inzwischen bekannt geworden wären, beibringen zu können.

Er sagt (S. 121): »Die Bewegung, die Wickhoff gegen Cimabue ins Leben gerufen hat, nimmt jahraus, jahrein an Kraft zu«, besonders wird er betroffen durch den Ausdruck des englischen Übersetzers von Cavalcaselles Geschichte der italienischen Malerei: »für die wissenschaftliche Kritik ist Cimabue als Künstler eine unbekannte Persönlichkeit.«

Er irrt, wenn er glaubt, dass ich irgend eine andere Bewegung gegen Cimabue ins Leben gerufen habe, als die, zu verhüten, dass ihm andere Werke zugeschrieben werden, als solche, die für ihn beglaubigt sind, was er vorher gerade als mein Verdienst gepriesen hat. Da ich die Begeisterung für die Malereien, die eine kritiklose Wiederholung der Schriftsteller des 16. Jahrhunderts Cimabue zugeschrieben hat, nicht teile, meint er, ich habe nicht einmal »die erste Voraussetzung zum Verstehen gehabt: Liebe und Begeisterung.« Auberts Verfahren lässt sich durch eine ältere Arbeit von ihm besser zum Verständnis bringen. Ich meine seine Untersuchung über den Dornauszieher[1]), weil dieses Kunstwerk den Freunden und Kennern der Kunst allgemeiner bekannt ist, als die alten Fresken in Assisi, die nur bei einem beschränkten Kreis von Betrachtern die rechte Würdigung finden. Aubert erklärt die im britischen Museum befindliche hellenistische Umbildung der kapitolinischen Statue in einen derben bäurischen Jungen als das Original, und die kapitolinische Statue für eine künstliche Zurückversetzung in den archaischen Stil aus römischer Zeit. Ich werde dabei schon wieder gepriesen. »Es ist Franz Wickhoffs Verdienst, mit grösserer Kraft als irgend ein früherer Kunstforscher hervorgehoben zu haben, wie durchgreifend die neue Geschmacksrichtung war, welche die römische Kaiserzeit prägte,« etc. etc. (S. 66 f.) »In dem Bilde, welches Wickhoff zur Charakteristik der künstlerischen Eigenart und des Milieus der Periode entwirft, sind ein paar Hauptzüge, die förmlich für unsere Untersuchung zurecht gelegt scheinen. Der eine ist der folgende: »»Die Vorliebe der römischen Kunstfreunde für ältere Perioden der Plastik und ihren gebundenen Stil, nach dem Ende der Herrschaft der Barockkunst ganz natürlich, wirkte unwillkürlich mit bei der Bildung neuer Originale etc. etc.«« Die andere der anscheinend für uns zurecht gelegten Bemerkungen ist folgende: »»Alle diese Marmorarbeiten der augusteischen Kunst, Büsten und Statuen, mythischen Reliefs und historischen Landschafts- und Tierbilder, Fruchtkränze und Baumzweige, Nachbildungen getriebener Götterbilder und gegossener Bronzestatuen haben das eine gemein, dass sich ihre detaillirte Durchführung nur durch ein vorausgegangenes, mit Benützung sorgfältiger Naturstudien durchgeführtes Thonmodell erklären lässt.«« »In ein Milieu, wie dieses gehört der nachgebildete

---

[1]) Der Dornauszieher auf dem Kapitol und die Kunstarchäologie. Von Andreas Aubert. Zeitschrift für bildende Kunst. Neue Folge, 12. Jahrgang, Leipzig und Berlin 1901, S. 40 ff. u. S. 65 ff.

Dornauszieher", so fährt Aubert fort. Ich möchte mich jedoch feierlich dagegen verwahren, für ein solches Missverständnis meiner Meinungen als Zeuge angerufen zu werden. Niemals hielt ich den Dornauszieher des Kapitols für etwas anderes als für eine originale Figur des 5. Jahrhunderts vor Christus. Aubert geht von Theorien aus, denen er seine Beobachtungen anpasst, so hier der Theorie, dass die Kunst des 5. Jahrhunderts keine dreidimensionalen Statuen geschaffen hätte, in welche der Dornauszieher des Capitols hineingepasst wird. Es ist ganz glücklich beim Dornauszieher auf Pythagoras hingewiesen worden, der schon nach der Meinung des Altertums Myron übertroffen habe, eben deshalb könnte man sagen, weil er das Flächenhafte das in Myron noch beschränkt war, überwunden hatte.

So sind es auch in dem neuen Buche über Cimabue für Aubert häufig Theorien, die eintreten, wo seine Beobachtungen nicht ausreichen. Die Beobachtungen sind schwach. Eine Bemerkung ist da sehr bezeichnend. Es heisst: Ein alter Bürger von Assisi hat mir als Augenzeuge mitgeteilt, dass zwei Heiligengestalten in dem grossen Eingangsbogen modern sind [1]). Aubert hat es also selbst nicht gesehen, oder nicht erkannt, oder sich nicht zu behaupten getraut, dass ein beträchtlicher Teil der Rückwand der Oberkirche modern sei.

So weit seine Fähigkeit reicht, hat sich Aubert redlich bemüht. Es wäre ungerecht, sein Buch nach den alten Argumenten allein zu beurteilen, deren er sich beim Mangel kritischen Blickes nicht entschlagen konnte, oder nach den alten Photographien von Carloforti in Assisi, mit denen er sein Buch dick auschwellen machte. Es findet sich redliche Arbeit, über die Dekoration der Oberkirche sowohl, als der Unterkirche, die er zum ersten male ansreichend untersucht und beschrieben hat, neue Bemerkungen über ikonographische Details, in denen Thodes vage oder falsche Behauptungen richtig gestellt werden; auch sonst sind richtige Beobachtungen vorhanden, er erklärt den richtig beobachteten Zusammenhang zwischen Niccolo Pisano und der grossen Kreuzigung in der Unterkirche, erkennt richtig, dass beide von einer verlorenen gemeinsamen ikonographischen Quelle abhängig seien (p. 36).

Was er über Giotto sagt, ist beachtenswert, wie alles das besser ist, wo er nicht absichtlich die Cimabueblende vorgenommen hat. Mit Recht spricht er die Franciscuslegende in der Oberkirche Giotto ab. In solchen Fragen ist er viel weniger befangen als Thode in seinem Knackfuss-Giotto oder Venturi im 5. Bande seiner Kunstgeschichte, die beide ohne jede Kritik die Behauptungen Vasaris ausgeschrieben haben.

Die von Thode protegirten sentimentalen Phrasen finden sich nicht allzu oft, wirken aber dann um so hässlicher, weil sie mit Unrecht den Ernst der Arbeit verdächtig machen. Z. B. »Zu diesem Eindruck (der Stimmung) trägt die alte Malerei ebenso bei, wie das Orgelgebraus, die Kirchenhymnen und die Sonnenstrahlen. Der Geist des Bauwerkes ist verwandt mit der milden, reinen schönheitsliebenden Seele des S. Franciscus.« Es wäre gut, wenn uns einmal jemand auf die Quelle hinwiese, wo von der schönheitsliebenden Seele des h. Franciscus die Rede ist. Auch

[1]) Cimabue, S. 59 Anm. 1.

mit den landläufigsten Dingen die jeder Anfänger kennt, sollte sich Herr Aubert einmal bekannt machen, ehe er uns wieder die sublimsten ästhetischen und stilistischen Differenzen mitteilt. So nennt er Philippus de Campello den Architekten der Kirche (S. 23) und dass kein Zweifel sein kann, gebraucht er noch das Wort »Baumeister« (S. 79), obschon er nach den Urkunden nie etwas anderes war, als Vorstand der Baubehörde. Es gehört zu den ersten Dingen, die man kunsthistorischen Anfängern beibringt, dass man sie zwischen Architekten und Bauherrn unterscheiden lehrt.

Wien. Franz Wickhoff.

A. Venturi, Storia dell'arte Italiana. V. La pittura del trecento e le sue origini. Con 818 incisioni in fototipografia. Ulrich Hoepli, Milano 1907. Gr. 8°. XXI u. 1093 SS.

Das erste Kapitel behandelt zunächst die romanischen Kruzifixe des Ducento und des Trecento bis zum Ende des Jahrhunderts. Hier machen sich die Vorzüge von Venturis Werk in besonderem Masse geltend. Sie sind die reiche Kenntnis des Materiales und dessen fast vollständige Mitteilung in Abbildungen, die zumeist deutlich und hinreichend gross sind. Aber sogleich weist uns der weitere Verlauf dieses Kapitels mit den Madonnenbildern auf die Schattenseite. Die Darstellung ist nämlich instruktiv, sobald sie sich auf neues Material aufbaut, das nicht von den Autoren des 16. Jahrhunderts bearbeitet wurde. Sobald jedoch die Fabeln des Vasari und seiner Nachfolger beginnen, wird die Darstellung unbrauchbar, weil es Venturi nicht wagt, sich von ihnen zu entfernen oder sie zu kritisieren. So wird die Cimabuelegende wieder in aller Breite kritiklos vorgetragen. Ist dieses phantastische Einschiebsel vorüber und wendet sich unser Autor den Tafelbildern mit Heiligen und ihren Geschichten zu, für welche die sogenannte Tradition fehlt, ich nenne die Heiligen Petrus, Magdalena, Katharina, Chiara und vor allem Francesco, so kehrt auch die frühere Sachlichkeit wieder zurück. Hier sind freilich die Abbildungen bei den vielen Episoden aus dem Leben des Francesco zumeist etwas zu klein und undeutlich geworden. Man darf jedoch nur die Monographie von Thode über Francesco vergleichen, um zu sehen, um wie viel reicher und vollständiger Venturi ist als diese.

Mit dem zweiten Kapitel, wo der Autor nach Rom gelangt, setzt sich dasselbe Spiel fort. Das Material wird glücklich vermehrt, z. B. durch Nachzeichnungen nach den Fresken aus der Genesis, die in San Paolo fuori waren, und diese werden richtig mit den Fresken aus der Genesis in der Oberkirche von Assisi verglichen, aber wieder beginnt in Nachahmung der Cimabuelegende das Bestreben, zufällig erhaltene Werke mit zufällig erhaltenen Künstlernamen zusammen zu kuppeln, wobei nun auch Cavalini herhalten muss, der durch die neuentdeckten Fresken in Santa Cecilia näher bekannt geworden. Es folgt dann die Publikation von Grimaldis Nachzeichnungen der Fresken aus dem Leben Petri im Vorhofe der alten

Peterskirche, die, wie Pietro d'Achiardi nachgewiesen hat, Vorbilder für die noch erhaltenen Fresken in S. Pietro in Grado bei Pisa dienten. Dieser sinnreichen Zusammenstellung folgt sogleich wieder eine Reise Cimabues von Assisi nach Florenz, um in der Michaelskapelle in Santa Croce zu malen. Venturi trägt das mit einer Sicherheit vor, als hätte er die Reise selbst mitgemacht. Das Baptisterium in Florenz, dessen Mosaiken nun besprochen werden, ist besonders gut illustriert. Die Abbildungen sind zwar klein, sie sind jedoch in klaren Umrissen gegeben, so dass man ihnen sowohl die Gegenstände als die Art der Komposition entnehmen kann, dazu kommen grössere Details nach Photographien. So möchte man alle bedeutenden Folgen abgebildet haben.

Ihre Orgien feiert dieses belletristisch-biographische Erklärungsprinzip mit der Darstellung des Lebens Giottos. Die Fresken aus dem Leben des Francesco in der Oberkirche von Assisi, reife Werke der von Giotto begründeten Kunst, nach Giottos Tode ausgeführt etwa um 1350, werden an den Beginn von Giottos Tätigkeit, als sein erstes grösseres Werk gesetzt, vor die Arena in Padua. Allerlei Leute sollen dabei beteiligt gewesen sein. Der Beginn zwar, wo ein Mann aus dem Volke seine Kleider vor Francesco ausbreitet, damit er darüber schreite, sei von der Hand Giottos, im zweiten Bilde, trete ein Gefährte Giottos ein, der noch einige Bilder male. Als dritter trete Filippi Rusitti ein. Er sei heruntergestiegen von seinem Gerüste, sagt Venturi. Da muss man sich erinnern, dass er Rusitti die Decke der Oberkirche zuschreibt; dann wechseln Giotto und sein Gefährte, dann käme bis zur Erscheinung in Arles als vierter ein Gefährte des Rusitti, bis wieder Giotto male bis gegen das Ende, wo er von einem Meister mit langen Figuren abgelöst werde, der Niemand anderer sei als der Maler der Cecilia in den Uffizien zu Florenz. All dieser Wechsel ist völlig aus der Luft gegriffen, bis auf den Schluss ist die ganze Folge einheitlich, wie gesagt von einem Künstler, der gegen die Mitte des Jahrhunderts arbeitet und Giottos Kompositionen in Florenz schon vor Augen hatte, bis endlich die letzten Bilder der Reihe von einem schwächeren Künstler ausgeführt werden, der sich aber so wenig wie der erste mit einem bekannten Maler identifiziren lässt. Venturi lässt auf die Francescogeschichte in Assisi bei Giotto das Tafelbild mit der Stigmatisation folgen, das jetzt im Louvre ist, endlich nach verschiedenen Kruzifixen in Florenz erst die Ausmalung der Arena in Padua. Daran schlösse sich eine Reise nach Rom, wo Giotto vom Kardinal Jacopo Stefaneschi den Auftrag für die grosse Tafel, jetzt in der Sakristei von S. Peter, übernommen habe. Nun sei er wieder nach Assisi gereist, um für Teobaldo Pontano, Bischof von Lodi, in der Unterkirche von Assisi die Magdalenenkapelle auszumalen. Allem Anschein nach ist aber die Kapelle erst nach dem im Jahre 1329 erfolgten Tode des Bischofs ausgeführt, zudem von einem Künstler, der eine Generation später als Giotto ist und ganz andere Probleme verfolgt. Es sind Probleme der Landschaftsmalerei, die Giotto ganz ferne gelegen waren, die ihre Erledigung erst im 17. Jahrhundert fanden und noch dazu nicht einmal in Italien. Es ist wie die Vorahnung einer späteren Entwicklung, was uns bei diesem Künstler überrascht. Das Bild mit dem Hafen von Marseille mit seiner mannigfaltigen Bewegung bedeutet vielleicht den grössten Fortschritt, der nach Giotto im 14. Jahr-

hunderte gemacht wurde, aber schon die Felsenlandschaft beim Nolimetangere und die bei der Überbringung der Kleider für die nackte Heilige zeigt mit den mannigfach charakterisirten Pflanzen das Streben nach landschaftlicher Stimmung, das den früheren Künstlern ganz unbekannt war. Diese Magdalenenbilder zeigen uns recht deutlich die Kunstbewegung in diesem Jahrhundert, die Venturi entgangen ist: erst in der Arena Giotto, mit der Auferweckung des Lazarus und den hilfeflehenden Schwestern so wie mit dem Nolimetangere, gross, einfach, episch, bestrebt die Tatsachen mitzuteilen, dann der Meister der Magdalenenkapelle, die von Giotto übernommenen Szenen wiederholend und durch Ausgestaltung des Hintergrundes mit lyrischen Empfindungswerten bereichernd, die sich noch vertiefen in den Szenen, die diesem Meister frei zu erfinden überlassen wurden.

Der Meister, der das Magdalenenleben im Bargello malte, ist ganz dramatisch. Betrachten wir eine der Szenen, die besser erhalten ist. Christus sitzt mit Lazarus und Magdalena zu Tische, ein Spielmann ist eingetreten, vielleicht von Martha gerufen, Lazarus wehrt ihn leise mit der Hand ab, damit der sprechende Herr nicht gestört werde. Von der andern Seite her kommt die geschäftige Martha selbst, sie greift nach einer Schüssel, um sie abzuräumen und ein anderes Gericht aufzutragen. Magdalena blickt nach Christus, sie bemerkt wie er eben zu sprechen beginnt, sie will jede Störung vermeiden, sie legt die Hand auf den Rand der Schüssel, nach der die Schwester greift. Wie die beiden Hände auf derselben Schüssel zusammenkommen, die geschäftige Marthas, die beschwichtigende Magdalenas, wird der dramatische Gegensatz deutlich, die Geberden sind sprechend und der Beschauer braucht nur jeder der fünf Figuren Worte in den Mund zu legen, um die Handlung zum Drama zu gestalten. Giotto und selbst seinen Nachfolgern war dergleichen nicht eingefallen. Erst die dritte Generation kommt zu dieser dramatischen Malerei, mit der die Entwicklung der Schule vollendet wird.

Auch die Beurteilung der Werke im rechten Kreuzschiff und in den Kapellen der Unterkirche von Assisi gibt oft Anlass zur Vermutung, als wären gerade hier die Werke, die Giotto am nächsten stehen und wenigstens seine Erfindungen sind, wenn sie auch nicht alle von einer Hand ausgeführt sind, sehr willkürlich unter andere Maler verteilt. Maso di Banco jedoch, der Schüler Giottos, den Ghiberti hervorhebt und dessen Werke in neuerer Zeit besonders Suida und Schubring mit anderen zusammengeworfen haben, ist richtig und mit gesunder Kritik behandelt, was sich ebenfalls von den weiteren Schülern Giottos und den Giotto zugeschriebenen Tafeln bemerken lässt.

Im ganzen ist die sienesische Malerei, die sich im V. Kapitel anschliesst, viel besser behandelt, als die florentinische, und es ist schade, dass hier die Abbildungen spärlicher werden. Von Simone Martini ist keineswegs jede gesicherte Arbeit abgebildet, wie es bei Giotto selbst mit allen zweifelhaften geschehen war. Das wichtige Bild in San Lorenzo Maggiore in Neapel von Simone, wo der heil. Ludwig von Toulouse seinem königlichen Bruder die Krone aufsetzt, fehlt, ebenso wie die Predellen, in denen das Raumproblem Lösungen fand, die weit über Giotto und die ganze Giotteske hinausgingen. Dadurch ist die Entwicklung verschoben

und der grosse Künstler von Siena kommt nicht zu seinem Rechte. Es wurden eben keine neuen Abbildungen gemacht, sondern man sollte mit dem sein Auslangen finden, was die Photographen zufällig für den Verkauf an Touristen vorrätig hatten.

Böse wird die Sache mit den Fresken in der Incoronata zu Neapel, wo nicht gesagt wird, dass sie von Roberto d'Oderisio sind, der die Tafel in der Franziskanerkirche in Eboli bezeichnete. Berenson hatte das schon ausgesprochen und begründet. Es sieht nicht wie Unverständnis allein aus, sondern wie absichtliches Übelwollen, wenn Berenson auch bei der Tafel in Eboli unerwähnt bleibt. Gut sind die Lorenzetti behandelt, Pietro sowohl wie Ambrogio, jedoch auch hier sind die Abbildungen viel zu spärlich, um dem Wert dieser grossen Künstler gerecht zu werden. Wie spärlich sind die Fresken der Sala della Pace vom Ambrogio illustrirt, niemand würde daraus von den grossen Fortschritten in der Architekturmalerei und in der Landschaft dieses ausserordentlichen Beobachters einen Begriff bekommen. Dadurch ist auch die weitere Entwicklung in dieser Richtung, z. B. bei Spinello aus Arezzo in der Darstellung Venturis vollständig vernachlässigt.

Die drei Fresken im Campo Santo zu Pisa mit dem Triumph des Todes, dem Leben der Einsiedler in der Thebaischen Wüste und mit dem jüngsten Gericht sind schon früher richtig Francesco Traini zugeschrieben worden, und das war ein grosser Fortschritt. Venturi, der ein incarnirter Feind jedes gesunden Weiterschreitens ist, spricht sie ihm wieder ab, ohne auch nur eines oder ein Stück der bezeichneten Tafeln des Traini, der sich in der Tafel mit San Domenico und den Episoden aus seinem Leben als ein grosser Künstler beweist, abzubilden, so dass sich der Leser des Werkes selbst ein Urteil bilden könnte, dafür schreibt er dem Maler jener Fresken, des Triumphes des Todes etc., die Darstellungen daneben aus den letzten Lebenstagen Christi zu, die schon Supino richtig abgesondert hatte. So schraubt Venturi mit Konsequenz, wo es nur angeht, die Geschichte der Malerei des Trecento zurück, d. h. er weist jede neue Erkenntnis ab. Neue Ansichten, die er bringt, beruhen auf einer recht oberflächlichen Beobachtung. So schreibt er die Malereien der spanischen Kapelle dem Andrea da Firenze zu, der urkundlich als der Meister der oberen Reihe der Szenen aus dem Leben des hl. Raniero im Campo Santo zu Pisa beglaubigt ist. Diese Verwandtschaft ist jedoch nur eine allgemeine, eine Schulverwandtschaft der beiden Maler, der Maler des Hauptteiles der spanischen Kapelle (die Sprachverwirrung an der Decke hat noch ein anderer gemalt) und der Meister der obern Ranierobilder sind ganz verschiedene Personen. Der Maler dieser Ranierodarstellungen lässt sich übrigens feststellen. Dieser Andrea da Firenze ist Niemand anderer als Andrea Orcagna, denn diese Ranierofresken stimmen genau verglichen, nach den schärfsten Grundsätzen von Morellis Methode, mit der grossen Tafel die von Orcagna selbst bezeichnet ist im linken Querschiff von S. Maria Novella. Dass Orcagnas Witwe schon im Jahre 76 beurkundet ist, wo die Ranierofresken erst 1377 begonnen sind, beruht natürlich auf einem Lesefehler in dem einen oder anderen Dokumente, der sich leicht wird verbessern lassen. Es ist vielleicht hier der beste Platz zu erwähnen, dass auch die Fresken: die Geburt Christi mit den Hirten und die Kreuzigungs-

darstellung in dem untern Gewölbe der Strozzi in S. Maria Novella von derselben Hand, nämlich von der des Orcagna sind.

Venturis 5. Band wird dem von grossem Nutzen sein, der ihn als eine handliche Bildersammlung zur Malerei des Ducento und Trecento benützt, von noch grösserem dem, der die sorgfältigen Literaturvermerke benützt, denn mit einzelnen willkürlichen Auslassungen, ist es gegenwärtig das weitaus vollständigste Literaturverzeichnis dafür. Wer aber eine geschichtliche Darstellung sucht, den wird es im Stiche lassen. Er wird öden Fantastereien oder altem Kohl begegnen. Zwei verschiedene Sorten von Lesern werden verschiedene Eindrücke haben, die besten, wer Material sucht, die übelsten, wer dessen Bewältigung erwartet, wie auf der Bidassoabrücke kann es heissen:

»Wo dem einen Rosen lachen,
Sieht der andere dürren Sand.«

Wien. Franz Wickhoff.

Paul Schubring, die Plastik Sienas im Quatrocento, mit 143 Abbildungen in Zinkographie. III und 255 SS. gross 8°. Berlin 1907, G. Grote.

Es ist zwar nicht eine Geschichte der Plastik Sienas, wozu die vor drei Jahren dort stattgehabte Ausstellung alter Kunst den Autor veranlasste, sondern die Geschichte der Plastiker Sienas, was nicht gerade dasselbe ist, also Künstlergeschichte und nicht Kunstgeschichte. Was hätten in einer Geschichte der Plastik die vielen Familiennachrichten gesollt, die regelmässig geboten werden, wenn auch einzelne davon für die Geschichte der Plastik wichtig sein können. Die Einteilung des Stoffes in chronologisch aneinandergereihte Biographien führt zu mancherlei Wiederholungen, wofür zwei zusammenfassende Kapitel, am Beginne und am Schlusse nicht vollständig entschädigen. Aber wir wollen mit dem Autor über dergleichen nicht rechten, denn was er bietet ist vortrefflich. Es fehlt uns für die Plastik jene Fülle systematisch geordneter Beobachtung, wie sie Morelli durch die Entdeckung seiner Methode für die Malerei ermöglicht hat, oder ich sollte besser sagen für die moderne und mittelalterliche Plastik, denn für die antike ist man schon nahe an analoge Principien herangekommen. Schubring muss sich daher bei seinen Bestimmungen an gewisse Wahrscheinlichkeiten halten; er gibt das, was man billig verlangen kann, ohne sich anzumassen, eine bisher noch nicht mögliche Exaktheit zu versprechen; er gibt jedoch eine grosse Anzahl feiner Beobachtungen. Es wird allgemein das meiste Interesse erregen, dass er die drei Reliefs: das Bronzerelief mit der Beweinung in Carmine in Venedig, das Stuckrelief mit der Diskordia in London und das Bronzerelief mit der Geisselung Christi in Perugia Francesco di Giorgio zuschreibt. Das ist für die Bronzetafel, die aus Urbino endlich nach Venedig gekommen war, gewiss richtig. Sehr glücklich ist ebenfalls die Beobachtung,

dass der architektonische Hintergrund der beiden anderen Reliefs auf die mittlere der Benedictpredellen in den Uffizien zurückgeht, von denen es Schubring sehr wahrscheinlich macht, dass auch dort schon der architektonische Hintergrund von Francesco di Giorgio sei. Man kann sich aber schwer entschliessen, die Figurengruppe des Reliefs in Perugia in die Lebenszeit Francescos zu pressen, der 1503 starb. Sie ist ausgebildetes Cinquecento. Vielleicht ist sie wirklich, wie die Tradition will, eine Arbeit Vincenzo Dantis, der in früher Jugend den Bronzepapst in Perugia goss, und zwar aus derselben Zeit. Das Diskordiarelief wollte mir früher als Pierino da Vinci erscheinen. Sehr glücklich halte ich auch die Verweisung des nackten bronzenen Leuchter-Weibchens im Berliner Museum nach Siena. Die Bedeutung dieser Figur wäre noch zu ermitteln. Schubrings Arbeit ist eine wichtige Bereicherung der Literatur über das Quatrocento.

Wien. Franz Wickhoff.

Hermann Egger, Codex Escurialensis, ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios, unter Mitwirkung von Christian Hülsen und Adolf Michaelis. 2 Bände. 4°. B. 1 mit 174 SS., 10 Zinkdrucken im Text und fünf Tafeln, B. 2 mit 75 Tafeln in Zinkdruck. Wien, Hölder 1905 (Sonderschriften des österr. archäolog. Institutes in Wien, Band IV.)

Eine vollständige Publikation des berühmten Codex, die an und für sich schon verdienstvoll genug wäre, begleitet ihr Herausgeber durch eine kritische Studie. Sie begleitet Seite für Seite die Publikation und wird durch eine ausführliche Untersuchung eingeleitet. In dieser Untersuchung werden zuerst die Bemühungen geschildert, die endlich zur vollständigen Herausgabe des Codex führten, dann wird die Frage nach dem Zeichner eingehend behandelt, endlich die Quellen und Vorlagen beleuchtet, die der Zeichner für seine Studien benützte. Die Versuche, Originalstudien dieses Zeichners aufzufinden, das heisst selbständige Aufnahmen nach der Natur oder nach der Antike, erwiesen sich als vergeblich. Endlich gelangte Egger auf einen anderen Weg, der zum Ziele führte. Es gelang ihm die Werkstatt aufzufinden, in der die Studien, die der Codex zusammenfasste, benützt oder doch hauptsächlich benützt wurden. Er fand zunächst, dass in einem kleinen Bildchen mit der heimkehrenden Judith in der Gallerie von Berlin aus der Werkstatt des Domenico Ghirlandaio, Capitäle, Sarkophagmotive etc. in gleicher Gestalt wie im Codex wiederkehrten. Zudem war eines dieser am Bildchen angewandten Motive mit der Jahreszahl 1488 bezeichnet. Nun war zu untersuchen, ob ein gleiches Verhältnis bei den andern Werken Domenico Ghirlandaios stattfand. Egger legt mit Recht für alle diese Konstatirungen sein Hauptgewicht darauf, dass nicht das eine oder das andere Motiv, das auch bei einem anderen Künstler begegnen könnte, sondern dass fast alle Motive sich bei Ghirlandaio wiederfanden und Argumente für die Beziehung dieses Codex zu

Domenico Ghirlandaio lieferten. Er betont mit Recht, dass es die Summe aller Argumente sei, auf welche das Hauptgewicht zu legen sei, da sie mit überzeugender Kraft auf den Zusammenhang mit Domenico und seiner Werkstatt hinwiesen.

Er untersuchte methodisch Domenicos Fresken in der Kapelle der h. Fina in San Gemignano, in Florenz in S. Trinità, im Palazzo Vecchio, im Chor von Santa Maria Novella, seine Tafelbilder, seine Zeichnungen und fand überall dieselben Beziehungen zum Codex Escurialensis, bis alle diese Erwägungen dahin führten, dass einer grossen Anzahl von Zeichnungen in diesem Codex Originalaufnahmen Domenico Ghirlandaios zu Grunde liegen müssten. Nicht nur, dass Domenico, wie alle Künstler der Zeit, Porträts lebender Personen in seine Bilder aufnahm, nicht nur, dass er die Antike benützte, er verwendete auch für die religiösen Szenen einen profanen Schauplatz aus der Wirklichkeit. Die Aufnahmen dieser Städtebilder finden sich wieder im Codex Escurialensis kopirt, der als eines jener Skizzenbücher erscheint, deren architektonische Aufnahmen in später Zeit nachwirkten, wie Egger noch eine Verwendung einer solchen architektonischen Aufnahme Ghirlandaios auf einem Stiche Marc Antonio Raimondis nach Raffael nachweisen konnte.

Für alle diese architektonischen Aufnahmen von römischen Stadtansichten. die besonders deshalb von grösserer Wichtigkeit sind, weil sie vor den einschneidenden Umbauten Alexanders VI. gemacht sind, wie uns Egger nachweist, war die Mithilfe Christian Hülsens eine grosse Förderung. Wenn Egger auch seines zweiten Mitarbeiters, Adolf Michaelis, anerkennend gedenkt, so scheint mir das ein Zeichen von zu grosser Gutmütigkeit. Für die allbekannten Statuen konnte er nichts Neues beibringen, was wir ihm nicht vorwerfen dürfen; wo die Statuen nicht allgemein bekannt waren, liess er uns freilich meistens im Stiche. Übler ist, dass er moderne und antike Kompositionen nicht zu unterscheiden vermag, was noch zu manchen Missständen führen wird.

Er gibt nämlich als Hilfstafel Nr. 3 eine Decke aus dem goldenen Hause Neros nach einem Aquarelle Francescos d' Ollanda, worauf Francesco in einem der stukirten Randfelder, wo die antike Composition nicht mehr deutlich war, das Götterschiessen Michelangelos skizzirt hatte. Michaelis sagt nun S. 70: »Von den acht länglichen Stuckreliefs 1—8 hebe ich 8 hervor, wie es scheint das Vorbild zu Michelangelos bekanntem bersaglio de' dei in der Brera, dem dann eine ältere Quelle als Lucians Nigrinus (Conze in Zahns Jahrbüchern für Kunstwissenschaft I. 1868, S. 359) zu Grunde liegen würde.« Erstens ist die Zeichnung von Michelangelos Götterschiessen nicht in der Brera zu Mailand, wo sich nur eine schlechte belanglose Copie befindet, sondern in der Sammlung des Königs von England in Windsor, zweitens ist die Kopie von Francesco d' Ollanda auch von diesem nicht als antik ausgegeben, sondern nichts als ein unschuldiges Füllsel, drittens ist Conzes Deutung auf eine Stelle in Lucians Nigrinus ganz richtig. Es war schon den Zeitgenossen Michelangelos bekannt, dass dieser die Stelle aus dem Nigrinus im Auge hatte, denn in einer zeitgenössischen Medaille, in der auf dem Revers das Ziel aus Michelangelos Götterschiessen abgebildet ist, trägt dieses die Aufschrift aus dem Homer,

die im Nigrinus zitirt wird [1]). Michaelis hat also die schöne Beobachtung Conzes ganz grundlos angegeifert. Das ärgste ist aber doch, dass er eine Composition Michelangelos für eine Erfindung der antiken Kunst erklärt und darauf gleich chronologische Theorien aufbaut. Man wird gut thun, sich die Beiträge dieses Gelehrten genauer anzusehen.

Der wichtigste Teil der Untersuchung ist natürlich der Commentar zu den einzelnen Blättern des Codex. Mit erschöpfender Kenntnis werden alle die antiken Bruchstücke nachgewiesen, die gezeichnet wurden, werden ebenso die modernen Ornamente untersucht und nachgewiesen, dass sie nicht direkt moderner Skulptur entnommen sind, sondern Vorbildersammlungen, die in diesem oder jenem Objekte ihre Verwendung fanden, wird von antiken Architekturen, wo sie gezeichnet, festgestellt und werden endlich, wie schon erwähnt, die Stadtbilder auf das Genaueste untersucht. Egger macht auf das Skizzenbuch des Domenico Ghirlandaio mit Hirten und Herden, Landschaften und Ruinen und dergleichen aufmerksam, das uns Condivi beschreibt. Waren die Compositionen entworfen, so wurden bei der Ausführung diese Details eingefügt, wozu auch die nach der Natur gezeichneten Figuren gehören, wovon uns so viele erhalten sind. Man konnte das alles bisher vermuten, aber erst jetzt wird uns in einen ganzen solchen Apparat Einsicht gewährt.

Keine andere Publikation gibt uns eine so lebendige Einsicht in das Quatrocento, was es aus der Antike gewonnen, was es aus ihr weiter bildete und was ihm selbständig zu beobachten einerseits, zu erfinden anderseits überblieb. Da uns die Skizzenbücher des Filippino mit antiken Details, die noch Vasari bei dessen Sohne sah, nicht mehr erhalten sind und auch alles andere dergleichen verloren ging, ist dieses Skizzenbuch nach der Vorzeichnung Ghirlandaios das wichtigste Dokument für die Arbeitsweise des Quatrocento. Egger hat sich durch seine kenntnisreiche Veröffentlichung ein nicht hoch genug zu schätzendes Verdienst erworben.

Wien. Franz Wickhoff.

Julius von Schlosser, Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance, ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens. Mit 102 Abbildungen in Zinkdruck. Leipzig 1208. Verlag von Klinkhardt & Biermann. Groß 8°. II und 146 SS.

Wir werden in ein ganz neues, bisher noch nicht bearbeitetes Gebiet eingeführt vom Vorstand der Sammlung in Wien, die durch lange Zeit unter dem Namen der Ambraser Sammlung gerechten Ruhm genoss, und die seit ihrer Neuaufstellung in dem neuen prächtigen Gebäude noch immer eine der ansehnlichsten ist. Albert Ilg, der v. Schlosser in der Leitung der Sammlung vorangegangen war und die Neuaufstellung zu

[1]) Siehe Wickhoff, Die Antike im Bildungsgange Michelangelos. Mitteil. des Institutes für österr. Geschichtsforschung. Bd. III S. 435 Anm. 1. Die Medaille auf den Cardinal Alexander Farnese von 1556 ist abgebildet bei Litta, Familie celebri, medaglie Farnesiane Tav. II, 9.

veranstalten hatte, hatte mit pietätlosem Eigensinn gewirtschaftet, alles was seinen vorgefassten Meinungen nach nicht passte, an andere Gruppen der Hofsammlungen abgestossen, und da sich bei den komplizierten Besitzverhältnissen die alte Ordnung nicht wieder herstellen lässt, nach jeder Richtung der Sammlung geschadet. An anderer Stelle dieser Blätter werden Ilgs Verdienste gebührend hervorgehoben, wo sie tatsächlich vorhanden sind, als Anregers für die Beachtung der barocken Kunstperiode; ebenso muss es erlaubt sein zu sagen, dass er ein verhängnisvoller Leiter der Sammlung war, der er vorstand. Hätte Schlosser damals seine gegenwärtige Stellung schon innegehabt, so hätte sich eine geradezu ideale Aufstellung gestalten lassen, wie man aus jeder Seite dieses Buches sieht, glücklich daß uns in diesem Buche schriftlich dargelegt wird, was vorhanden war und was nicht mehr zu retten ist. Aus der Beschäftigung mit der Ambraser Sammlung gingen die vorliegenden Studien hervor, diese Sammlung bildet ihren Mittelpunkt und dem Verfasser gelang es diese Studien so auszuweiten, dass sie sich zu einer allgemeinen Geschichte des Sammelns erweiterten.

Julius v. Schlosser ist einer der geistvollsten Schriftsteller auf dem Gebiete der Kunstbetrachtung. Mit dem einleitenden Kapitel, das die Vorgeschichte der Kunst- und Wunderkammern enthält, führt er uns glänzend ein. Die Ursprünge des Sammelwesens in der Antike werden herausgeschält und die Aufgabe bis in das Mittelalter fortgeführt. Die Art, wie die antiken Vorkommnisse überall durch die neueren und neuesten erklärt und als deren Basis nachgewiesen werden, ist in ihrer Gedrängtheit ein Meistertück. Es ist ein wichtiger Beitrag zur Geschichte der antiken Kunst, die endlich in der Geschichte der Wachsplastik ausklingt, wie sich uns denn überall überraschende Perspektiven eröffnen. Eine Ansicht der Kirche von Santa Maria delle Grazie vor den Toren Mantuas wird gegeben, mit ihrer Unzahl kaschirter Figuren, die die letzten Ausläufer der lebensgrossen Wachsbilder in den Kirchen Italiens sind.

Das zweite Kapitel bespricht die Kunst- und Wunderkammern selber. Es beginnt mit den weltlichen Schatzkammern der Fürsten, wo die Sammlungen des Herzogs von Berry, des Bruders König Karls V. von Frankreich, eingehend gewürdigt werden, geht auf die Bildersammlung der Margaretha von Österreich, der Tochter Kaiser Maxens, ein, um sich ausführlich über die Sammlung Erzherzog Ferdinands von Tirol zu verbreiten, des Gründers der Ambraser Sammlung. Die Entstehung und Aufstellung jener Sammlung wird eingehend beschrieben. Jede Abteilung derselben gibt zu eingehenden und lehrreichen Disgressionen Anlass und daran werden die Aufstellungen der übrigen Kunstkammern und Gemäldesammlungen vorzüglich Deutschlands geschlossen. Auch hier bieten zahlreiche Abbildungen Illustrationen zu dem, was im Texte mitgeteilt ist. Wollte man das interessante und wichtige ausziehen, so müsste man das ganze Buch ausschreiben.

Ein Schlusskapitel bringt die fernere Entwicklung des Sammelwesens. Es schildert den Anteil der verschiedenen Nationen Europas, legt die fundamentale Bedeutung, die die Sammlungen Napoleons gewannen, dar, und schliesst mit der Entwicklung des Museengedankens in der Gegenwart.

Das Buch ist eine originelle Leistung von Wichtigkeit und bildet zugleich eine anziehende Lektüre.

Wien. Franz Wickhoff.

Ludwig Pastor, Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters. Vierter Band, Gesch. d. Päpste im Zeitalter der Renaissance und der Glaubensspaltung, von der Wahl Leos X. bis zum Tode Klemens VII. Freiburg i. Br., Herdersche Verlagsbuchhandlung 1907. 8⁰ XLVII u. 799 SS.

Auf die ausführliche Besprechung, die der künstlerischen Bewegung unter Leo X. im vorausgehenden Halbbande zuteil wurde, befremden die kärglich zugemessenen Worte, die ihr in diesem zweiten Halbbande aufgespart wurden. Ihre Bedeutung wird nicht gewürdigt. Michelangelo wird auf zwei halben Seiten flüchtig abgetan, davon fällt auf seine Werke für Papst Klemens VII. kaum die Hälfte. Es sind das die mediceische Sakristei von San Lorenzo mit ihren Figuren, die Laurentiana und Entwurf und Vorbereitung für die Ausführung des jüngsten Gerichtes in der Sixtina. Den Tageszeiten Michelangelos müssen drei Zeilen genügen, die Madonna daneben, ein Wunderwerk der Kunst, wird gar nicht erwähnt.

Michelangelo ist ohne Zweifel der bedeutendste Mensch, der mit Klemens VII. in Verkehr stand. Noch heute fällt davon ein Glanz auf das Leben dieses Papstes. Davon wird in diesem Buche wenig Wesens gemacht, wo allerlei Nullen eingehend behandelt werden. Pastor führt mit Genauigkeit die Erfüllung der kirchlichen Vorschriften auf, wo er aber nicht diese als Stütze benützen kann, zieht er die geistigen Mächte nicht weiter in Betracht; die idealen Faktoren der Zeit werden ausgeschaltet und es bleibt nichts über als eine rein materialistische Geschichtsauffassung.

Raffael wird ein klein wenig besser behandelt als Michelangelo. Es ist richtig, dass die Anlage der Konstantinsschlacht auf ihn zurückgeht, alle erhaltenen Studien ausnahmslos von der Hand Pierinos del Vaga sind, wenn dem wohl auch die Ausführung des Frescos zufiel.

Über Raffael heisst es weiter: »Es ist zwar nicht nachgewiesen, dass Raffael dem ‚Oratorium der göttlichen Liebe‘ angehörte (woraus der Orden der Theatiner hervorging); allein mit zwei der vornehmsten Mitglieder desselben, mit Sadolet und Ghiberti, stand er in freundschaftlicher Beziehung und geistigem Austausch. So darf man sagen: im Geiste des Oratoriums sind diese seine höchsten Leistungen geschaffen.« Nein, das darf man nicht sagen, weil man nichts davon weiss, auch der geistige Austausch ist eine ganz unbewiesene Behauptung. Auf diese Weise kämen wir wieder auf den süsslichen Raffael der Fabrikation von Tieck und Wackenroder zurück, eine Fälschung, wie sie unseren Grossvätern in den Herzensergiessungen und in Sternbalds Wanderungen vorgesetzt wurde. Das einzige, was wir über Raffaels Leben aus einer zeitgenössischen unterrichteten Quelle wissen, ist, dass den Künstler eine übermässige Sinnlichkeit bedrohte, wohl die Folge krankhafter Veranlagung eines Lungenleidenden, die ihn

endlich auch zugrunde richtete. An die Stelle dieser traurigen Tatsache dürfen wir nicht Erfindungen setzen.

Die Mißachtung geistiger Potenzen tritt noch an einer anderen Stelle krass hervor. Bei Gelegenheit von Benvenuto Cellinis Lebensbeschreibung sagt Pastor: »Goethes Übersetzung ist weder wortgetreu noch künstlerisch getreu; vgl. Vossler in der Allg. Zeitung 1900 Nr. 253.« Vosslers Arbeit ist mit der höchsten Pietät für Goethe geschrieben, sie schliesst mit den Worten: »So viel ist sicher. Hätte ein anderer als Goethe den Cellini verdeutscht, so wäre dieses wunderbare Buch bei uns viel weniger beachtet geblieben und viel weniger beliebt, als es nun ist.« Pastor hat eine Stelle aus dem Zusammenhange gerissen, um Goethe etwas aufs Zeug zu flicken,

»das war kein Heldenstück, Octavio.«

Wien. Franz Wickhoff.

Wolfgang Pauker, Beiträge zur Baugeschichte des Stiftes Klosterneuburg. I. Donato Felice von Allio und seine Tätigkeit im Stifte Klosterneuburg. Wien u. Leipzig, Braumüller, 1907. 4° 95 + 23 S. mit XVIII Tafeln in Lichtdruck und mehreren Abbildungen im Text.

Josef Dernjač, Die Wiener Kirchen des XVII. und XVIII. Jahrhunderts. Sonderabdruck aus der Zeitschrift des österreichischen Ingenieur- und Architektenvereins, 1906, Nr. 14—17. Wien, Hölder, 1906. 4° 87 S. mit 99 Abbild. im Text.

Nichts ist bezeichnender für den Zustand unserer Literatur über die glänzendste Epoche der österreichischen Kunst, die erste Hälfte des XVIII. Jahrhunderts, als die Diskussion, die sich seit einigen Jahren über den Erbauer des Stiftes Klosterneuburg erhoben hat; fast unter den Mauern Wiens gelegen, mit dem zahllose kulturelle Bande es seit den Tagen seiner Gründung verbanden, im Besitze eines archivalischen Materials, dessen Vollständigkeit seinesgleichen sucht, blieb das Stift ein rätselhafter Bau und seine Baugeschichte verworren, obwohl sie seit geraumer Zeit der Gegenstand eifriger Schriftstellerei war. Albert Ilg hat den grossen Architekten und sein Werk zuerst in die kunstwissenschaftliche Diskussion gezogen und in verschiedenen Aufsätzen besprochen; dabei hat er, wenn seine Arbeiten auch in völliger Unkenntnis des archivalischen Materials entstanden waren und von grosser Flüchtigkeit zeugen, grobe und schwerwiegende Irrtumer vermieden. Das muss hervorgehoben werden, denn es ist in letzter Zeit Sitte geworden — auch in Zeitschriften, die Ilgs Beiträgen ihre Glanzperiode verdanken — in der wegwerfendsten Weise über den Bahnbrecher der österreichischen Barockforschung zu sprechen und über seiner unbestreitbaren und manchmal staunenerregenden Oberflächlichkeit seine künstlerische Feinfühligkeit und sein Temperament, denen wir Unsummen auch heute noch nicht ausgenützter Anregungen

verdanken, zu vergessen, Eigenschaften, die ihn hoch über die meisten seiner jetzigen Angreifer stellen.

Viel schlimmer als durch Ilg erging es der Baugeschichte von Klosterneuburg, als sie in die Hände eines der eifrigsten dieser Angreifer geriet, nämlich Alexander Haydeckis. Dieser, ein Mann, der sich systematisch mit archivalischen Nachsuchungen beschäftigt und für viele Verwandte der verschiedensten Maurer- und Malermeister des XVII. und XVIII. Jahrhunderts Geburts- und Sterbedaten aus Archiven erforscht hat, hatte den Mut, ohne ein einziges Dokument, einen einzigen der Pläne und Zeichnungen für den Klosterbau zu kennen, dem Allio nicht nur jeden leitenden Anteil an diesem abzusprechen, sondern ihn auch überhaupt aus der Liste der Architekten zu streichen und ihn ausserdem für einen Gauner und Betrüger zu erklären.

Die beste Antwort auf diese Anwürfe ist das Buch Paukers, der das ganze auf Allio bezügliche Material, soweit es im Stift vorhanden ist, zusammengestellt und in musterhafter Weise publiziert hat. Eine reiche Anzahl von Urkunden und Akten aller Art ist in einem eigenen Beiheft recht übersichtlich angeordnet und im Hauptteil erläutert und durch gute Abbildungen der zahlreichen Pläne und Entwürfe illustriert. So liegt uns nun die Geschichte des prachtvollen Baues völlig klar vor Augen: Schon 1706 war an den Umbau des Klosters gedacht und die Pläne dazu von dem genialen St. Pöltener Meister Jakob Prandauer entworfen worden; aber erst 1729 wurde der Bau in Angriff genommen und vom Abt von Melk, Berthold von Dietmayr, dem grossen Bauherrn seines Stifts, der ihm rühmlichst bekannte Donato d'Allio als Architekt empfohlen worden. Dieser führte zunächst als Probestück die Renovirung des Kirchenchores durch und erhielt im folgenden Jahre den Auftrag, den Neubau des Stifts auf Grund der Prandauerschen Pläne durchzuführen. Er verlangte aber die Erlaubnis, neue selbständige Entwürfe vorzulegen; diese wurden vom Kaiser approbirt, und die Vorbereitungen zum Bau begannen. Ursprünglich war ein einfaches Gebäude projektirt, das nach Allios eigenen Worten »ohne alle pracht und ganz klostermässig, al conventuale« ausgeführt werden sollte. Auf Betreiben des Oberst-Hof-Baudirektors Grafen Gundakar Althan und infolge Intervention des Abts vou Melk wurde aber von dieser Einfachheit abgewichen, weil auch der Kaiser hier zu residiren habe (siccome detta fabricha in parte deve servire per residenza imperiale) und eine reichere Gestaltung des Ganzen angeordnet. Nach diesen neuen Plänen wurde nun gebaut u. zw. sollte, wie das auch bei den anderen grossen Klosteranlagen jener Zeit geschah, ein Trakt nach dem andern in Angriff genommen werden. Die erste Bauperiode dauerte bis 1755; in ihr konnte nicht einmal ein ganzer Hof des allzu grossartig angelegten Projektes fertig gestellt werden. Erst viel später — 1842 — gelang es unter dem Prälaten Jakob Ruttenstock nach mannigfachen Zwischenfällen und Hindernissen, den Kaiserhof zu vollenden und damit die ursprünglich geplante Form wenigstens einem Bruchstück des Projekts zu geben, von dessen grosszügiger Monumentalität wir sonst nur noch durch Phantasieveduten eine Vorstellung erhalten.

Diese hier knapp zusammengestellte Baugeschichte wird Schritt für Schritt durch eine lückenlose Reihe unwiderleglicher Beweise, Dokumente

und Zeichnungen gestützt. P. hat sich aber damit nicht begnügt, er hat sich auch mit dem anderweitigen Schaffen d'Allios beschäftigt und gibt uns von der Persönlichkeit und dem künstlerischen Wirken des Architekten, der nun, da ihm sein Hauptwerk in unantastbarer Weise zurückgegeben ist, wieder in die erste Reihe der Künstler seiner Zeit tritt, ein Bild, das allerdings von dem von Haydecki verfertigten wesentlich absticht. Wichtig ist namentlich der Nachweis, dass die Salesianerinnenkirche in Wien, die Haydecki dem Allio unter Aufbringung einer krausen Gelehrsamkeit in einer eigenen Abhandlung voll von Ausfällen auf Ilg (Die Salesianerinnenkirche in Wien ist doch ein Werk des Fischer von Erlach in Berichte und Mitteilungen des Wiener Altertumsvereins XXXIX.) abgesprochen hatte, doch ein, auch archivalisch belegbares, Werk des Erbauers von Klosterneuburg ist. Auch sonst erweist sich fast jede Angabe Haydeckis als unrichtig oder absichtlich entstellt und höchste Vorsicht bei der Benützung seiner zahlreichen archivalischen Publikationen geboten. Denn wer Urkunden oder sonstige Archivalien publizirt, ist zu grösster Akribie und Unparteilichkeit verpflichtet; dass Haydecki es bisweilen an beiden fehlen lässt, hat P. unwiderleglich bewiesen.

P. hat an die Spitze seines Buches ein Kapitel gestellt, das die Bautätigkeit der Stifte und Klöster Österreichs im XVIII. Jahrhundert allgemein ins Auge fasst und zum Resultat kommt, das treibende Motiv der ganzen Baubewegung sei politischer Natur gewesen. »Die Klöster haben ihre grandiosen Paläste nicht aus eigenem Antrieb errichtet, sondern wurden vielfach von der Regierung dazu gedrängt.« Es habe sich um eine heimliche Vorbereitung des josephinischen Klostersturms, um eine systematisch betriebene finanzielle Untergrabung der Stifte gehandelt; Vorschläge, die auf eine solche Schwächung der toten Hand tatsächlich abzielen, werden aus Josef von Sonnenfels' Grundsätzen der Polizei etc. von 1770 als Argumente herangezogen. Wenn diese Anschauung P's sich beweisen liesse, wäre das sicher von grösster kulturgeschichtlicher Bedeutung. Ich glaube aber nicht, dass sie richtig ist; allerdings müsste man, um sie zu widerlegen, auf verschiedene kulturelle Gebiete übergreifen, und da der mir hier zur Verfügung stehende Raum dazu nicht ausreicht, muss ich mich begnügen, meiner abweichenden Ansicht in Kürze Ausdruck zu geben.

Wenn eine solche staatliche Pression, eine Art Präjosephinismus, das Hauptmotiv der kolossalen Baubewegung des XVIII. Jahrhunderts in den österreichischen Klöstern gewesen wäre, so müsste diese Bewegung erstens einen sichtbaren Anfang nehmen, zweitens gegen die Zeit Kaiser Josephs zu immer intensiver werden, drittens sich auf Österreich u. z. auf die geistlichen Anstalten beschränken. Nun ist aber die grossartige Baubewegung des XVIII. Jahrhunderts die direkte Fortsetzung der des XVII. Jahrhunderts und diese hebt unmittelbar mit dem Aufhören des schweren Alpes an, den der dreissigjährige Krieg und dann die Türkennot bedeuteten. Die Bauperioden der oberösterreichischen Klöster sind nach Czerny (Kunst und Kunstgewerbe in St. Florian, 1886, S. 122): Kremsmünster 1671—1698, Garsten 1677—1693, Gleink 1650—1664, Schlierbach 1660—1695, Spital am Pyhrn zirka 1645—1728, Mondsee 1674, Lambach 1652—1664, Baumgartenberg 1649—1667, Waldhausen 1647—1680, Ranshofen 1698, Seeben 1698—1709, St. Florian 1686—1747. In Nieder-

österreich, dem Grenzlande gegen die Türken, sind die Daten meist spätere: Heiligenkreuz 1686—1736, Göttweig 1668—1765, Herzogenburg 1714—1740, Melk 1701—1736, Altenburg von 1654 an, Dürnstein von 1718 an, Zwettl etwa 1672—1740. Der Anfang der Bauzeit fällt also zumeist ins XVII. Jahrhundert und wir müssten uns bequemen, die josephinische Politik seit Ferdinand III. ununterbrochen vorbereitet zu sehen, um P's. Anschauung beipflichten zu können. Es scheint dieser aber gar nicht zu bedürfen: nach den langen inneren Wirren der Reformation, des grossen Krieges erfolgte ein allgemeines Aufleben jeglicher Art von Tätigkeit in den Klöstern, und seine künstlerische Seite konnte sich in Österreich voll und ganz entfalten, als durch das Jahr 1683 und die darauf folgenden Türkensiege so viele gebundene Kräfte frei wurden. So hatte die Bewegung einen natürlichen Anfang und sie hat einen ebenso natürlichen Ausgang; wo die Bautätigkeit über das Jahr 1740 hinausreicht, sehen wir sie plötzlich oder allmälig enden und als das finanzielle Elend der österreichischen Erbfolgekriege vorbei war und man wieder an grössere Unternehmungen hätte denken können, waren neue Ideen grossgeworden, die josephinischen, deren Spuren wir in der vorausgegangenen Generation nicht finden. Die Zeit des Vergnügens am Prunk, der monumentalen Baugesinnung war vorbei und wo noch gebaut wurde, geschah es zumeist, um das Begonnene recht und schlecht unter Dach zu bringen (Göttweig, Klosterneuburg) und nützliche Bauten herzustellen. Denn auch in der Kunst sollte der Standpunkt der Nützlichkeit jetzt der massgebende sein; diese Anschauung der Aufklärungsmänner, ein Ableger der Christian von Wolff'schen Ästhetik, regelt die Baubewegung der spättheresianischen und josephinischen Zeit. Dass sie in Österreich ebenso gelten wie anderwärts, liesse sich mit zahlreichen Belegen nachweisen; am erheiterndsten vielleicht mit einem naiven Vorschlag Schleyb's, der Malerei einen neuen Nutzen abzugewinnen (Köremons Natur und Kunst in Gemälden 1770, S. 10ff), oder kaum weniger seltsam durch den Brief des Fürsten Kaunitz an Joseph II. vom 21. Juli 1768, in dem er ihm empfiehlt, Klopstock für die Dedikation der Hermannsschlacht eine goldene Kette oder Medaille zu verehren, „da der Enthusiasmus des Publici nicht bloss als eitler Ruhm, sondern als ersprieslicher Einfluss in Staatsangelegenheiten zu betrachten ist". (Richter, Aus der Messias- und Wertherzeit, 1882, S. 81.) Diese Gesinnung hat die Wiederaufnahme des Baus von Klosterneuburg unter dem Prälaten Gottfried de Rollemann (1766—72) verhindert und andere begonnene Bauten auf ein bescheideneres Mass reduzirt.

Ein weiterer Beweis dafür, dass politische Gründe nicht massgebend waren, liegt darin, dass die Bewegung durchaus nicht auf Österreich beschränkt blieb, sondern dass ganz Süddeutschland an dem künstlerischen Aufschwung teilnahm; so erhielten damals fast alle süddeutschen Klöster ihre letzte grossartige Gestalt, wie wir sie am besten aus der lebendigen Schilderung im Reisetagebuch des P. Nepomuk Hauntinger von St. Gallen (Süddeutsche Klöster vor 100 Jahren, Cöln 1889) kennen lernen. Aber viel wichtiger ist, dass ja nicht nur die Klöster bauten, sondern alle Stände, und wenn der Kaiser jene durch Anstiftung zum Bauen finanziell schwächen wollte, so hätte er ja alle Welt zu ruiniren beabsichtigen müssen, in erster Linie sich selbst. Denn Karl VI. war der erste Bauherr seines Reichs und das Büchlein Höllers „Augusta Carolinae Virtutis Monumenta seu Aedificia

a Carlo VI. . . . . posita« (Wien 1733) gibt das Bild seiner ungeheuer vielseitigen und reichen Tätigkeit auf diesem Gebiete. Und nicht nur der Kaiser baute, der Adel tat desgleichen; man denke an die Paläste des Prinzen Eugen, der Liechtenstein und Schwarzenberg, der Schönborn und Harrach etc. Bürgerschaften und Privatleute nahmen in bescheidenerem Mass an der Bewegung teil und manche Wegkreuze der Zeit sehen wie reichgeschmückte Kapellen aus. Und an einer Bewegung, die so allgemein war, hätten sich die reichen Klöster, die in kultureller und sozialer Beziehung eine führende Rolle hatten, nicht ganz selbstverständlich teilnehmen sollen?

Gerade weil die Bewegung eine so allgemeine war, konnten sich Einzelne oder auch ein ganzer Konvent ihr nicht entziehen; die Konkurrenz mit anderen Klöstern, die Baulust einzelner Prälaten, die Verlockung durch eine Anzahl zur Verfügung stehender monumental gesinnter Architekten muss auch zögernde oder widerstrebende Stifte mit fortgerissen haben. Im Falle Klosterneuburgs mag auch eine direkte Einflussnahme seitens des Hofes stattgefunden haben, der ja wirklich ein für das Stift kostspieliges Interesse an dem Neubau nahm; der Kaiser hat auch in einzelnen Fällen auf die bauliche Gestaltung der Paläste des Adels direkt Einfluss genommen, z. B. bei den Schönborn. Jedenfalls ist es aber viel zu weit gegangen, wenn P. behauptet, der grandiose Stiftspalast von Klosterneuburg sei eigentlich gar kein Klosterbau, sondern vielmehr der Torso eines im grossen Stil projektierten kaiserlichen Residenzpalastes, der allerdings auf Kosten des Stiftes erbaut werden sollte. Der italienische Orginaltext d'Allios, den ich oben zitiert habe, sagt das durchaus nicht, sondern nur dass der Hof in einem Teil des Gebäudes fallweise zu residiren gedachte, wie das ja auch in den anderen grossen Klöstern zu geschehen pflegte. Diese Residenz möglichst glänzend ausgestattet zu sehen, mag von seiten des Grafen Althan und des Prälaten von Melk eine Pression — und vielleicht in der Tat im Sinne des baulustigen Fürsten — geübt worden sein, aber es liegt m. E. kein Grund vor, Karl VI. eine Baupolitik zu unterschieben, wie sie etwa die Medici geübt haben sollen, um ihre Gegner zu ruiniren.

Das mit ruhiger Sicherheit und gründlichster Fundierung geschriebene Buch P's. lässt uns doppelt schmerzlich empfinden, auf wie schwachen Unterlagen unsere sonstige Literatur über die österreichische Barockarchitektur beruht. Wir müssen uns einmal mit dem Gedanken abfinden, dass wir aus dem bis jetzt bekannten und tatsächlich sichergestellten Material kaum sichere stilkritische Schlüsse ziehen können. Um so weniger befriedigend werden die Resultate sein, wenn, wie das in dem Buche von Dernjač über die Wiener Kirchen der Fall ist, auf eine kritische Betrachtung des Materials verzichtet wird und alle Behauptungen Haydeckis als unumstössliche Beweise angesehen werden, obschon sich sonst die kunsthistorische Methode D's. zu der des Archivforschers Haydecki etwa so verhält wie in Vischers Faust dritter Teil die Siunhuber zu den Stoffhubern. Viel bedenklicher als das aber ist die Art der stilkritischen Vergleichung, die an dem allgemeinen Übel leidet, an dem sehr viele — besonders von Nichtarchitekten geschriebene — baugeschichtliche Werke kranken, an dem Mangel einer sicheren stilkritischen Methode. Für die Malerei haben wir durch die Lehren Morellis und ihre sinngemässen Anwendungen einigermassen objektive Kriterien für

die individuellen Merkmale eines Künstlers erhalten. Schon in der Plastik, wo sich zwischen den Entwerfenden und sein Werk oft der Ausführende — der Giesser oder der Marmorarbeiter — einschiebt, geht ein solcher fester Masstab ab, so dass die für die Malerei gültigen Erkennungszeichen, die ja gerade das mechanisch Ausgeführte, das zur unbewussten Gewohnheit gewordene Handwerksmässige am reichlichsten bietet, hier entfallen. Deshalb sehen wir so oft in der stilkritischen Zusammenstellung plastischer Werke das Typische als das Individuelle angesehen und die Arbeiten einer ganzen Gruppe von Bildhauern einem einzelnen zugewiesen.[1]) Noch viel schwieriger steht es in der Architektur; hier ist der Zusammenhang zwischen dem Urheber und seinem Werke ein so wenig unmittelbarer, dass individuelle Züge nur selten zum Ausdruck gelangen. Was Karl Scheffler jüngst in einem anregenden Buche („Der Architekt“ in der Sammlung „Die Gesellschaft“, S. 15) mit besonderer Betonung für die moderne Baukunst ausgesprochen hat, dass der Architekt nicht in dem Masse ein künstlerisches Selbstbestimmungsrecht übt wie der Maler oder der Bildhauer, dass er weniger individuelle schöpferische Kraft entwickelt etc., müssen wir auch bei der Betrachtung alter Bauwerke im Gedächtnis behalten. Eine solche Erwägung hätte auch D. davon abgehalten, einzelne Bauten Wiens mit einzelnen Gebäuden anderer Städte und Länder wegen Ähnlichkeit dieses oder jenes Detail in Zusammenhang zu bringen, wegen flüchtigster Übereinstimmung einzelner dekorativer Elemente der niederländischen Renaissance-Baukunst einen bestimmenden Einfluss auf die Wiener Architektur des XVII. Jahrhunderts einzuräumen, den er mit dem gelegentlichen Aufenthalt Sandrarts in Wien in Verbindung zu bringen geneigt ist etc., insbesonders aber die österreichische Barockarchitektur gänzlich von der vorangegangenen heimischen Kunstübung loszureissen. Ein Beispiel statt vieler mag das klarer machen. D. beginnt die Zusammenfassung seiner Resultate folgendermassen: „Anfänglich dominirt in Wien die deutschniederländische Spätrenaissance, ausgehend von den Dietterlin, de Vrient u. a. Denn wiewohl die Grundrisse der frühesten Kirchen des 17. Jahrhunderts auf italienische Muster wiesen, so belehren uns doch die Fassaden, dass zwischen diesen Mustern und unseren Wiener Bauten noch niederländische Mittelglieder anzunehmen sind“. (S. 84.) Sehen wir zunächst die Grundrisse, die D. als Belege bringt und ergänzen wir sie durch nicht minder charakteristische, so gelangen wir zu folgendem: Die italienische Frühbarockkirche ist eine Verbindung von Langhausbau und Zentralanlage, von letzterer ausgehend und durch die vorausgegangene italienische Renaissancearchitektur bedingt. Die österreichischen Kirchen aber präsentiren sich als Langhausanlagen mit zusammenhängenden seitlichen Kapellenreihen und Resten gotischer Anordnung im Chor. (D. sagt etwas anders, der Chor der Franziskanerkirche in Wien [von 1614] entspricht mit seinen fünf quadratischen Kapellen und seinem Sterngewölbe den bekannten Apsiden von Santa Maria del Fiore [von 1366]!) Trotz vieler allgemeiner Ähnlichkeiten und obwohl — wie ich hinzufüge — viele im XVII. Jahrhundert in Österreich tätige Baumeister italienische

[1]) Ein charakteristisches Beispiel für dieses Verwechseln des Individuellen mit dem Typischen scheint mir Felix Maders Loy Häring zu sein.

Namen führen, dominirt der gotische Charakter sehr deutlich, denn auch das Langhaus ist eine sehr klar kenntliche, in Einzelfällen direkt nachweisbare Modifizierung der spätgotischen Basilikalanlage. Dieser Zusammenhang ist um so naheliegender, als ja die Dekoration der beiden Gruppen genau entsprechende Eigenschaften zeigt: in Italien Forbildung des Renaissancedekors, bei uns Fortleben des gotischen Empfindens, das auch die wälschen Stukkateure in seinen Dienst zwingt, was Riegl schon vor Jahren nachgewiesen hat (Mitteilungen des Öst. Museums N. F. III.) Was von den Grundrissen und von der Dekoration gilt, ist nicht minder bei den Fassaden zutreffend; ich gebe zu, dass zwischen den frühbarocken Kirchenfronten Wiens und den Fassaden in Löwen, Leyden und Antwerpen eine sehr allgemeine Ähnlichkeit besteht. Das ist auch nicht verwunderlich, denn überall in nordischen Landen mussten sich die neuen Zierformen mit der heimischen Gotik auseinander setzen; gerade in Belgien aber zeigt der gotische Stil — ebenso wie in Österreich — ein besonders zähes Leben und trotzt bis etwa zur Mitte des XVII. Jahrhunderts dem Ansturm des Neuen, ja auch dann folgen die Bauten nur formal der späten Renaissance, halten aber konstruktiv am altüberkommenen System fest, (S. das neue interessante Buch von Jos. Braun, Die belgischen Jesuitenkirchen, Freiburg 1907, S. 200). Daraus ergibt sich manche Ähnlichkeit, die aber lediglich allgemeiner Natur ist und für irgend welche engere Zusammenhänge der einzelnen Baugruppen keine Beweiskraft besitzt. Diese Wiener Fassaden sind ja auch in Österreich durchaus nicht vereinzelt; wenn uns auch in Wien nichts entsprechendes erhalten geblieben ist, so finden wir sowohl in Ober- als auch in Niederösterreich auf dem Lande, wohin sich die Bautätigkeit des ständischen Adels seit der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts zurückgezogen hatte und in den kleinen Städten, wo auch die Bürger eine wichtige Gruppe von Bauherren bildeten, eine ganze Reihe von Renaissancefassaden, an denen wir alle Stadien bis zu jenen Wiener Kirchen wahrnehmen und umgekehrt alle Phasen bis zur Gotik zurückverfolgen können, so dass wir keiner märchenhaften Einflüsse aus den Niederlanden bedürfen.

In ähnlicher Art geht das Buch weiter; zahllose Namen von Kirchen, Künstlern und Orten prasseln in verwirrender Fülle nieder, Grundrisse oder Fassaden werden zum Vergleich und als unmittelbar zusammenhängend neben einander gestellt, deren Ähnlichkeit über die ganz allgemeine der selben Zeit, der selben sozialen und kultlichen Bedürfnisse nicht hinausgeht, aber oft erheblich dahinter zurückbleibt; und so bleibt das Buch trotz mancher anregender Vermutung ganz in der Luft hängend und ohne sonderlichen Nutzen für die weitere Forschung, ein wilder Schössling an dem jungen Baum der kunsthistorischen Stilkritik.

Eine endgültige Lösung der zahlreichen und interessanten stilkritischen Rätsel, die uns die österreichische Barocke aufgibt, werden wir, wie gesagt, erst dann erhoffen können, wenn das zu bearbeitende Material in reicherem Masse publizirt ist; nun da die grossen Stifte daran gehen, ihre Schätze der Öffentlichkeit vorzulegen, haben wir ja Hoffnung, wenigstens über einige Hauptfragen bald Aufklärung zu erhalten. Dr. Pauker wird weitere Forschungen über die Baugeschichte Klosterneuburgs folgen lassen, die uns gestatten werden, einen derartigen Bau bis in die kleinsten Details zu

verfolgen; das reiche Material an Zeichnungen und Archivalien über Melk — wozu noch der Prandauer'sche Plan zum Stiftsbau in Sonntagsberg gehört — soll binnen kürzester Zeit publizirt werden. Über Herzogenburg hat Bodenstein jüngst manches mitgeteilt, die Baugeschichte Göttweigs erschien dieser Tage im ersten Bande der österreichischen Kunsttopographie, die Zwettls kommt in den zweitnächsten Band derselben Publikation. Anderes fügt sich an: Hildebrands Pläne für die Hofburg, seine reiche Korrespondenz mit den Harrach, die wir seit lange erwarten und die wegen der Beziehungen zu Würzburg und Balthasar Neumann noch wichtigere mit den Schönborn, die in absehbarer Zeit erscheinen dürfte. So viel erwarten wir für die allernächsten Jahre und ich denke, die stilkritische Forschung wird reichen Nutzen davon ziehen, besonders wenn alles so sorgfältig gearbeitet sein wird wie das Buch P's. Dieses selbst lockt ja sehr, seine Ergebnisse und sein Material gleich in dieser Weise zu verwerten, auf die kunstgeschlichtliche Stellung der ganzen Anlage, auf die merkwürdigen Kuppeln und manches andere einzugehen, aber ich möchte mich diesbezüglich vorderhand bescheiden; denn es hiesse allzusehr in denselben Fehler verfallen, den ich anderen zum Vorwurf gemacht habe, wollte ich damit nicht warten, bis unsere Kenntnisse von jener Zeit breitere und festere sind.

Wien. Hans Tietze.

Hans Multscher und seine Werkstatt. Ihre Stellung in der Geschichte der schwäbischen Kunst. Von Franz J. Stadler. Strassburg, Heitz und Mündel, 1907. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 82. Heft.) 8⁰, 13 Lichtdrucktafeln, 218 S.

Hans Multscher lebte von 1427 bis in die sechziger Jahre als Bildhauer in Ulm. 1456—58 lieferte er das grosse Altarwerk der Sterzinger Pfarrkirche in Tirol, das in seinen wesentlichen Stücken erhalten ist. Es liegt in einer vorzüglichen Publikation seit dem Jahre 1898 vor; gleichzeitig erschien eine sehr gediegene wissenschaftliche Behandlung der Fragen nach Werk und Urheber von Reber, die Grundlage aller späteren Arbeiten. 1901 gelangten aus England ins Berliner Museum die gemalten Flügel eines zweiten Altars, die 1437 datirt und mit dem Namen Multschers bezeichnet waren — sie sind von Friedländer musterhaft publizirt worden, Viele Fragen taten sich auf, und es ist von vielen Seiten versucht worden das Verhältnis von Skulpturen und Gemälden, das Verhältnis der Berliner und Sterzinger Bildtafeln, die Stellung des Meisters in der Entwicklung der oberdeutschen Kunst aufzuklären, ohne dass man doch zu einem durchaus gesicherten Ergebnis kam. Zu einer abschliessenden Beurteilung fehlte das Material und es schien zunächst notwendig, dass neue Werke dieses Kunstkreises bekannt gemacht würden. Stadler will nun „auf die Frage nach den echten Werken Multschers" eine Antwort geben, die auf Beweise statt Meinungen gestützt sei und so für die künftige Multscherforschung eine Grundlage schaffen. Wesentliches neues Material ist in dem Buche nicht beigebracht und der Verfasser begnügt sich damit, das Vorhandene

einer eingehenderen Betrachtung als bisher zu unterziehen. Man merkt der Arbeit an, dass viel Fleiss und Mühe auf sie gewandt ist. Wenn sie in ihren Resultaten trotzdem nicht befriedigen kann, so liegt es an der Art ihrer Fragestellung und an der ganzen Art, Kunst zu betrachten.

Le style c'est l'homme. Wer über Kunst schreibt, wird sich bemühen, das Eindrückliche des Werks mit Worten wieder eindrücklich und fassbar zu machen. Es ist aber hier Klarheit des Schauens das erste Gebot, das nur Gefühlte lässt in verschwommene Nebel gleiten. Stadler versucht seine Empfindung von den Werken wiederklingen zu lassen, ihren Nuancen mit der Modulation des Ausdrucks nachzuschleichen. So findet er oft hübsche Worte aber sie bleiben ohne den sicheren Halt klar durchdachter Gesichtspunkte. Eine wissenschaftliche Arbeit ist kein schöngeistiger Essay. Auch hier liest man die preziös geschraubte Sprache neuerer Ästheten, ohne Gefühl für gesunde Sätze, die Hand und Fuss haben, für feste Bilder, die auf ihren Beinen stehen. „Die späte Gothik liebt diese Unruhe der Flächen. Wie sie ja auch die Wände ihrer Kirchen durchbrach, die Fenster mit Glasgemälden besetzte, schattende Triforien und tiefgekerbte Pfeiler zum unruhigen Spiel heranzog [Erst die späte Gothik?]. So wollte sie auch von ihren Bildern, dass sie ein ständiges Zittern erzeugten. Und in der Tat macht eine von den wurzligen Köpfen übersäte Fläche (!) Multschers den Eindruck, als ob gothische Phantasie ihre Ranken und Krabbenkünste hätte auf ihr spielen lassen.“ (S. 16.) Glaubt man nicht einen Conférencier reden zu hören? Ich könnte erstaunliche Sätze zitiren (Liebhaber seien auf S. 17 Abschn. 1, S. 24 Abschn. 2, S. 25 Abschn. 2, S. 116 Abschn. 1, S. 129 Abschn. 1 als Beispiele aufmerksam gemacht) aber da es dem Verfasser immerhin ernstlich um die Sache zu tun war, so wäre es unrecht, ihn lächerlich zu machen. Wer jedoch über Kunst schreibt, der sollte sich sagen, dass mit der Macht des Gemüts nicht alles getan ist, wie heute viele zu glauben scheinen. Man kann nicht ein Linienspiel mit einem Gewand vergleichen, und mit einem hochgothischen Charakter geht kein Lächeln Hand in Hand. Die Logik ist die Mutter jeder Wissenschaft.

Derselbe grundsätzliche Irrtum, der schon in der Sprache zu Entgleisungen führte, bedingt die ganze Art der Untersuchung und Darstellung. Das Rationelle wird durchaus unterschäzt und dem Gefühl die Leitung überlassen. Die Einleitung ist bezeichnend: es wird da gesagt, zwischen der Gothik als der Zeit der Eindringlichkeit und dem 16. Jahrhundert, dem der harmonischen Schönheit, liege das 15. saeculum, wo das Streben nach Wirkung zu dem nach Natürlichkeit geführt habe. Nur in einzelnen nordischen Meistern habe das Prinzip (!) der Eindringlickeit auch in späteren Jahrhunderten begeisterte Verkünder gefunden. Man kann die Entwicklung von Jahrhunderten nicht viel unglücklicher auf drei Schlagworte abziehen. Von Lucas Moser und Konrad Witz wird dann bemerkt, dass jener der Weibliche, dieser aber der Starke und Männliche sei. Es fehlt dem Verfasser völlig das historische Denken, die Empfindung dafür, was in einem Zeitalter möglich, was selbstverständlich und was unerhört ist, die Erkenntnis, dass in der Kette der Wandlungen ein Glied im andern hängt. Er macht Multscher (1437) „nicht nur Ungeschick in der Raumdarstellung sondern auch ungenügende Raumvorstellung“ zum Vorwurf, anstatt zu fragen, wie denn seine Landsleute vor ihm eineu Innenraum

gemalt haben. Stadler hat auch sonst die Neigung, die Kunstwerke als ein moderner Kritiker zu betrachten und etwa einmal eine Anweisung zu geben, wie man es hätte besser machen sollen, eine Rolle die heutzutage schon dem Laien nicht mehr steht. Und wie in dem Raisonnement selbst das Gefühlsmässige überwiegt, so wird auch im Kunstwerk vor allem der Empfindungsgehalt bemerkt. Über diesen allein schreibt Stadler und es ist anzuerkennen, dass hier durchaus eine starke Seite seiner Betrachtung liegt. Was hierin über die einzelnen Meister und über den Kunstcharakter verschiedener Stämme gesagt wird, verrät viel feine Beobachtung und zartes Einfühlen. Freilich, es reicht nicht aus, nur Eigenschaften zu sehen; Malerei und Plastik sind in erster Linie darstellende Künste und das Ringen mit den Problemen der Darstellung bildet den wesentlichen und fassbaren Inhalt der Kunstgeschichte. Diese Seite der Dinge, die bei Multscher ein ganz besonderes Interesse gehabt hätte, kommt bei Stadler völlig zu kurz.

Der erste Teil des Buches behandelt die Frühwerke des Künstlers: die Berliner Altartafeln werden in eine stilistische Reihe gebracht, indem ein Fortschritt zu malerischer Haltung beobachtet wird. Dass gewisse Qualitätsunterschiede bestehen, ist zweifellos, allein innerhalb eines Werkes, an dem gewiss nicht länger als ein Jahr gearbeitet worden ist und wahrscheinlich von mehr als einer Hand, die Entstehung des Einzelnen so peinlich fixieren zu wollen, das erscheint zu gewagt. So fein hört keiner das Gras wachsen. Sodann wird die seltsame Behauptung aufgestellt, dass der Maler dieser Bilder ein Anfänger gewesen sein müsse. Bei einem Werk, das als etwas unerhört Neuartiges aus der Masse gleichzeitiger Schöpfungen emporragt, richtet sich diese Bemerkung eigentlich von selbst; man muss dann noch wissen, dass Multscher schon 10 Jahre zuvor unter besonders ehrenvollen Bedingungen in das Ulmer Bürgerrecht aufgenommen worden war. Als zweites Frühwerk werden ihm dann die Glasgemälde einer Ulmer Kapelle wenigstens dem Entwurf nach zugeschrieben. Gewisse Gewandmotive erinnern in der Tat an Multscher, allein die Gesichtstypen und die Kompositionen sind ganz diejenigen des älteren deutschen Stils der zwanziger und dreissiger Jahre, und so bleibt die Zuschreibung recht zweifelhaft, einen wesentlichen Beitrag zu unserer Kenntnis des Meisters würde sie sowieso nicht bieten. Die Frage dann nach der „kunsthistorischen Stellung der Frühwerke“ lautet für Stadler so, ob der Maler seiner Kunst nach ein Schwabe sein könne. Sie wird verneint und Multscher dem Kreis der tirolisch-bayrischen Alpenkunst zugewiesen. Freilich mit unzureichenden Gründen: denn aus der Kunstart von Moser und Witz und dem Stil Zeitbloms wird man ohne andere Zeugnisse den schwäbischen Kunstcharakter nicht in ein ausschliessendes System von Eigenschaften spannen dürfen. Die Natur eines Volkes ist reicher als Stadler meint. Zweitens haben die Erzeugnisse der „Gebirgskunst“ bis in die fünfziger Jahre des Jahrhunderts durchaus nicht den Charakter des Rohen Überdrängend-Vollen, den sie später zeigen und aus dem Stadler auf Multschers Herkunft Schlüsse zieht (S. den Brixner Kreuzgang.). Drittens aber wäre es allein von Wichtigkeit zu wissen, wo Multscher seine Kunst gelernt hat, und da kann nach allem, was uns erhalten ist, Tirol oder Bayern gar nicht in Frage kommen. Wenn Stadler dann mit Bildern operirt, die in der Nähe von

Salzburg erhalten sind, dem Stil nach gar nicht vor dem Ende der fünfziger Jahre entstanden sein können, die 1467 datirt sind und im besten Fall Multscherschen Einfluss zeigen, so ist das eine seltsame Argumentation dafür, dass seine Kunst aus den Alpenländern stamme.

In dem folgenden Hauptabschnitt, der das Sterzinger Altarwerk und die anzuschliessenden plastischen und malerischen Werke behandelt, ist leider Skulptur und Malerei nicht jede für sich zusammengestellt worden, so dass es zu keinem einheitlichen Bilde, weder der Multscherschen Schnitzkunst, noch der Malerei seiner Werkstätte, kommt. Die Sterzinger Flügeltafeln werden einem niederländisch geschulten Ulmer Meister zugeschrieben, der weder mit dem Schnitzer von Sterzing noch mit dem Maler der Berliner Bilder indentisch sei. Diese Scheidung wird heute wohl allgemein für richtig gehalten, man wird sich nur über die Stärke und Art der niederländischen Einwirkung noch streiten können. Den Skulpturen des Sterzinger Altars werden einige bisher unbekannte Angehörige zugefügt und es wird der Versuch gemacht, drei ausführende Persönlichkeiten zu unterscheiden. Was die Trennung des Anteils von Hauptmeister und Gesellen betrifft, so ist Stadlers sorgfältigen Untersuchungen nur zuzustimmen; es scheint mir aber, dass er sich wieder in das Gebiet der Nebel versteigt, wenn er die übrigbleibenden Figuren fast ausnahmslos der Hand e i n e s Gesellen zuschreibt, dessen vorschreitende Entwicklung man wieder von ungeschickten Anfängen bis zu schöner Vollendung verfolgen könne. Gerade diese Sachen, sind ergänzt, übergangen und übermalt. Bedenkt man den Betrieb einer Schnitzerwerkstatt und dass ein Mann wie Multscher gewiss mehr als einen oder zwei Gesellen, und diese dann wahrscheinlich gleichmässig beschäftigt hat, so wird man trotz typischer Ähnlichkeiten der Figuren Stadlers Ansicht schwerlich teilen. Sie bildet ihm dann freilich später die Grundlage zu einer neuen Hypotese über die Person dieses „Pseudomultscher". Dass der Maler der Flügelbilder mit keinem der Schnitzer identisch sein kann, führt Stadler mit Recht aus; dass der Meister der Hauptfiguren Multscher ist, wird man nicht bezweifeln können, dass dieser aber mit dem Maler der Berliner Tafeln indentisch sei, ist aus den Werken selbst nicht zweifellos zu erweisen. Möglich ist es.

Stadler versucht sodann eine Rekonstruktion des Sterzinger Hochaltars. Das Hauptbeweisstück ist ein erhaltenes Fragment von der Rückwand des Schreins, in dem sich die Einsatzlöcher von Stiften befinden sollen. Leider versäumt der Verfasser jede genaue Angabe über das Aussehen dieses wichtigen Stücks und ebenso anderer Bestandteile, die er verwendet. Bei einer derartigen Rekonstruktion wird man aber die grösste Exaktheit und Klarheit der Begründung auch in den kleinen und scheinbar nebensächlichen Details verlangen — beim Spiel mit verdeckten Karten liegt der Verdacht nahe. Und in der Tat, wenn man den Angaben Stadlers nachgeht, so scheint nicht alles zu stimmen. In der Zeichnung des Wiederaufbaues (Taf. 11) die nur die erhaltenen Teile ausgeführt zeigen soll, reicht das Fragment der Rückwand bis zum Scheitel des Schreins. Auf Tafel 5 ist die bemalte Rückseite dieses Fragments abgebildet, sie zeigt nur die untere Hälfte von der Gestalt des thronenden Weltenrichters, und nach den Massen kann das erhaltene Stück nicht wesentlich höher sein. Es kann also dieses auch nicht die in der Zeichnung angegebene Lage

gehabt haben und damit fallen alle Schlüsse aus den Stiftlöchern in sich zusammen und mit ihnen die ganze Rekonstruktion. Dass sie unmöglich ist, lehrt freilich schon der erste Blick auf die Zeichnung. Die grossen Altäre des 15. Jahrhunderts sind in strenger architektonischer Gliederung aufgebaut (als ein Beispiel eines Schreins mit fünf statuarischen Figuren diene etwa der Blaubeurener Hochaltar). Jede Gestalt hat ihr eigenes Postament, jede ihren eigenen krönenden Baldachin, über dem ein reich aufsteigendes Fialenwerk den obersten Teil des Schreines erfüllt, und so scheint jede in ihrem eigenen Gehäuse zu stehen. Wenn dieser tektonische Aufbau noch in dem üppig malerischen Formenreichtum vom Ende des Jahrhunderts durchaus massgebend ist, so ist es zweifellos, dass ihn die strengeren Formen der Jahrhundertmitte erst recht deutlich bezeichnet haben. Die Heiligen stehen nicht zusammen wie Schauspieler auf einer leeren Bühne. Es ist unmöglich, dass über der Madonna ein Baldachin in der Luft hängt, der oben gleich wieder abgeschnitten ist, noch unmöglicher, dass über diesem wieder zwei Engel mit der Krone, vollends »im Halbdunkel von Laubwerk«, baumeln sollen. Ebenso ist die Anordnung eines Zwischengeschosses von Halbfiguren über der Predella, in der Art wie sie hier vorgeschlagen ist, ohne Beispiel und kaum denkbar. Es ist nicht gewiss, dass diese Halbfiguren zum Altar gehört haben, und auch wenn man dieses wüsste, so wäre es ohne weitere Anhaltspunkte zunächst nicht möglich, ihnen in der Rekonstruktion mit Wahrscheinlichkeit eine Stelle anzuweisen. Genug, dass man sich in den grossen Hauptzügen ein Bild von dem Aufbau des Ganzen machen kann: in der Predella die Apostel, im Schrein die fünf heiligen Frauen in architektonischer Fügung, zu den Seiten die beiden Ritter hinter den Flügeln.

Zu Stadlers Besprechnng derjenigen Gemälde, die den Sterzinger Flügeltafeln sich anschliessen lassen, wäre zu bemerken, dass die Stuttgarter Heiligengruppen, schwache, blässliche Werke, schwerlich von der Hand des Sterzinger Malers sein können und dass andererseits der Schleissheimer Schmerzensmann doch allzusehr bei Seite geschoben wird. Als auf ein Produkt der Werkstatt sei hier noch auf eine interessante Tafel der Sammlung Sepp in München aufmerksam gemacht, deren Vorderseite die Enthauptung und Bestattung Johannis des Täufers, die Rückseite die Taufe Christi darstellt; es dürfte ein Werk der sechziger Jahre sein, eine halbverlorene Inschrift könnte noch näheren Aufschluss geben. — Was Stadlers Behandlung der Stilfragen betrifft, so gibt sie leider erneute Gelegenheit, vor allzurascher Hypothesenbildung zu warnen. Indem er einzelne süddeutsche, ein kölnisches und ein niederländisches Bild desselben Themas zusammenstellt, glaubt er aus einzelnen ikonographischen Übereinstimmungen auf ein ganz bestimmtes gemeinsames Vorbild schliessen zu dürfen. Man wird sich aber doch immer die Möglichkeit gemeinsamer dritter Quellen vor Augen halten, wird bedenken müssen, dass eine weit ältere typologische Überlieferung die einzelnen Motive fast alle schon enthielt, dass endlich bei der geringen Menge des Erhaltenen sich zwingende Schlüsse auf Abhängigkeit nur aus ganz frappanten künstlerischen Übereinstimmungen ziehen lassen. Vergleicht man eine Anbetung der Könige vom Kölner Meister des Marienlebens (Nürnberg, germ. Museum) mit Rogiers Columbaaltar, so ist hier die unmittelbare Vorbildlichkeit dieses Werks ebenso

evident wie sie es bei der Sterzinger Anbetung nicht ist. Den Nürnberger Marientod von 1437 vollends mit dem Sterzinger unter einen Hut bringen und beiden ein nicht erhaltenes niederländisches Muster supponiren zu wollen, zeugt mehr von der Lust am Kombiniren als an wissenschaftlicher Genauigkeit. Mit Semper als Kronzeugen ist bei solchen Versuchen nicht viel getan. — Ein Exkurs über Herlin bietet wenigstens die ansprechende Vermutung, daß dieser Maler in seinem Frühwerk von 1459 noch die Schulung der Multscherschen Werkstatt zeige. Dagegen ist der Abschnitt über Schüchlin wieder eine Entgleisung. Stadler möchte die Marienbilder des Tiefenbronner Hochaltars von den Passionsbildern trennen, jene dem Ulmer Meister und diese einem fränkischen Maler zuschreiben. Die stilistischen Unterschiede sind aber lediglich in dem Verhältnis von Aussen- und Innenbildern begründet, die Aussenseite der Flügel wird bei allen deutschen Altären von der Innenseite sowohl in der Bildanlage wie in der technischen Ausführung grundsätzlich unterschieden. Die Menschen verlangten damals von der Malerei andere als eine neuere Ästhetenkritik: ihnen stand das Vielfache und die bunte Deutlichkeit der Dinge über einer schlicht dekorativen Fügung weniger Figuren, grossflächiger Hintergründe. Die Leibhaftigkeit der Bilder sollte sich steigern von den Aussentafeln über die Innenszenen zu den plastischen Figuren des Schreins. Das Tiefenbronner Marienleben ist von derselben Hand gemalt wie die Passion.

Die Besprechung der plastischen Werke, die ausser dem Sterzinger Altar noch der Multscherschen Werkstatt zugeschrieben werden dürfen, bietet nichts wesentlich Neues. Es scheint mir aber hier eine Bemerkung anlässlich des Wettenhausener Palmesels angebracht, der nach einer Tradition 1446 geschaffen worden sein soll. Die Figur zeigt bei einem starken Gefühl für die Plastik des menschlichen Körpers schon durchaus den Gewandstil der langen eckig-scharf gebrochenen Falten und geraden Linien. Ich möchte mit diesem Hinweis nicht das alte Märchen vom Holzschnitzstil der deutschen Malerei befürworten, sondern eine späterer Datirung des Werks, auch den Sterzinger Skulpturen gegenüber. Es hätte Stadler aber aus dieser Figur entnehmen können, dass jener Stil auch in der Malerei nicht notwendig aus den Niederlanden kopiert sein muss. Des weiteren glaubt Stadler in dem „Pfeudomultscher“ der Sterzinger Schnitzwerkstätte Jörg Syrlin den älteren nachweisen zu können. In der Tat zeigt die Statue des Erlösers vom Ulmer Dreisitz (1486) vielfache Übereinstimmung mit den Multscherschen Skulpturen; da es aber eine flüchtig ausgeführte Figur von sehr hoher Aufstellung ist, könnte es sich sehr wohl um Gesellenarbeit handeln. Die Sibyllen des Stuhls scheinen nur einen anderen Typus zu zu haben als die Halbfiguren von Barbara und Margaretha. Vor allem ist die konstruirte Persönlichkeit des Pseudomultscher mit ihrem raschen Entwicklungsgang sehr anfechtbar und mit ihr fällt auch sowieso die Bedeutung der Syrlinhypothese. Stadlers Abriss des „Entwicklungsganges von Hans Multscher“ zeigt die ganze Geringfügigkeit seiner Resultate. Die deutsche Malerei aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts lehrt ihn nicht mehr, als »dass ihre Maler sich neben dem religiösen Gehalt hauptsächlich für die Farbe interessierten.« Das Sterzinger Altarwerk „ist wie eine späte Blüte auf dem Baume der hohen Gotik,“ Multscher „der letzte Vertreter des vorangegangenen Kunstzeitalters.“

Es ist Stadler auf 218 Seiten nicht gelungen für die künftige Multscherforschung eine Grundlage zu schaffen. Was er Neues bietet sind einige Vermutungen, unmöglich oder unbeweisbar. Es liegt dies im Charakter der Untersuchung begründet, die vom Eizelnenen ausgeht und zum Einzelnen zurückstrebt die Kunstgeschichte als Wissenschaft verlangt aber anderes. Das Thema Multscher gehört gewiss zu den interessanten, mit diesem Nameu verknüpt sich das Bild einer Stilwandlung, welche die oberdeutsche Kunst, die Plastik wie die Malerei, in neue bestimmende Bahnen führte und deren Verlauf noch so gut wie gar nicht aufgeklärt ist. Hier hätte die Untersuchung eingreifen müssen, sie hätte dartun müssen, wie mit dem ersten erhaltenen Werk ein neuer gestaltender Wille neue Möglichkeiten der Darstellung eröffnet, wie in dem späteren schon andere Strebungen nach anderen Zielen drängen, und die Frage nach dem Woher hätte auf den ganzen Umkreis zeitgenössischer Werke Süddeutschlands führen müssen. Die »Frage nach den rechten Werken Multschers« hätte sich in die Frage nach der Entwicklung des neuen Stils der Malerei verwandelt. Das über das weite Gebiet verstreute Material ist noch immer nur zum Teil bekannt, auch das Bekannte noch niemals vollständig und im Zusammenhang betrachtet worden. Bis das anders wird, muss eine Spezialarbeit wie die Stadlersche immer relativ wertlos bleiben. Während aber für die Malerei die entscheidenden Fragen wenigstens schon gestellt worden sind, so ist in der Plastik noch nicht einmal so viel geschehen. Die Figuren des Sterzinger Hochaltars weisen zurück auf den plastischen Stil der ersten Jahrhunderthälfte, zugleich aber vorwärts auf den völlig verschiedenen späteren Stil, der für die spätgotische Skulptur als typisch gilt. Dem der Augen hat, hätte sich hier eine Untersuchung dieser grundsätzlichen gegwaltigen Änderung aufdrängen müssen. An Vorarbeiten fehlt es hier noch ganz, allein in Schwaben und Tirol sind Werke genug erhalten, die den Verlauf dieser Wandlung deutlich zu fixiren gestatten würden. Auch diese Aufgabe, langwierig aber lohnend, bleibt noch immer zu lösen. Dem Besonderen lässt sich seine Stelle nur geben, indem man es an ein Allgemeines knüpft, das Allgemeine wieder lässt sich nur aus dem vielen Einzelnen ableiten.

Ich halte die Kritik nicht für ein richterliches Amt. Eine misslungene Arbeit sollte nichts anders lehren, als weshalb sie misslungen ist; indem wir andere verstehen, werden wir uns selber verstehen und lernen.

Berlin. Otto Fischer.

Hermann Voss: Der Ursprung des Donaustiles. Ein Stück Entwicklungsgeschichte deutscher Malerei. Mit 30 Abb. auf 16 Tafeln und im Text. Leipzig 1907, Karl W. Hiersemann (Kunstgeschichtliche Monographien VII).

Wesen und Ursprung des Donaustiles galten seit Jahren als die interessanteste aber auch schwierigste Frage, welche die Geschichte der altdeutschen Malkunst zu lösen aufgab. Die Aufgabe war um so lockender,

als noch niemand es versucht hatte, den ganzen Stoff in seinem Zusammenhang zu beleuchten; die einzige Monographie, Friedländers Altdorfer, behandelte die Umgebung des Künstlers und eigentlich auch seine Kunst selber mit einer gewissen vornehmen Geringschätzung, die älteren Forscher, jahrzehntelang schon den Dingen nahe, hielten sich weise zurück, zufrieden, gesicherte Resultate über Einzelnes von Zeit zu Zeit ans Licht zu stellen, und das grosse Thema schien nur auf den zu warten, der es einmal als ein Ganzes und Grosses zu schauen, aber freilich auch zu durcharbeiten käme. Hermann Voss war es vorbehalten, sich einen Sommer lang die Sache anzusehen, sich hinzusetzen und die ganze Frage im Bausch und Bogen und für immer zu erledigen. Das Dokument dieser Schicksalsfügung ist das vorliegende Buch. Man darf nicht kleinlich sein, um es zu würdigen.

Der erste Teil behandelt Wolf Huber und einige Meister seiner Umgebung, und zwar Wolf Huber als Maler, indem eine Anzahl von Bildern, die dem Meister mit Recht zuzuschreiben sind, hier zum erstenmal vereinigt wird. Neu ist die Zuweisung zweier bedeutender Tafeln des Wiener Hofmuseums (Nr. 1417 und 1418), deren Zugehörigkeit zu Huber zwar auch von anderen Seiten selbständig bemerkt worden sein soll, aber jedenfalls hier zuerst öffentlich und überzeugend dargetan ist. Es hätten sich noch drei weitere Gemälde, Bildnisse, anreihen lassen, aber es kam Voss nicht auf Vollständigkeit an; er berührt auch die Holzschnitte und die zahlreichen Zeichnungen nur im Vorübergehen, da eine Spezialarbeit über Huber von anderer Seite vorbereitet wird. So erfreulich dies ist, hätte sich Voss darum doch nicht die Mühe sparen dürfen, das ganze Material genau und gründlich durchzuprüfen. Hätte er dies getan, so wäre es ihm nicht passirt, dass er eine Zeichnung des Berliner Kupferstichkabinets (Nr. 2063) die schwerlich von einem deutschen Maler der Zeit und gewiss nicht von Huber herrührt, kritiklos zu seiner Charakteristik verwendet — nur weil sie in Berlin jenen Namen trägt, wo man unglaubliche Dinge so getauft hat (z. B. Nr. 2062, 2064!). Es wäre ihm vielleicht auch nicht entgangen, dass eine bezeichnete und datirte Berliner Zeichnung (Kopf eines Mannes en face, von 1522) in dem Wiener Gemälde der Kreuzaufrichtung verwertet worden ist (der Mann mit der Halskette, der den Schächer in der rechten Ecke umfasst!) und dass man im Verein mit der Harrach'schen Kopfstudie, die aus demselben Jahr stammt und genau dieselbe technische Behandlung zeigt, einen Schluss auf die Datirung dieses eminent wichtigen Bildes ziehen könnte. Es scheint mir, dass beide Zeichnungen Vorstudien zu dem Gemälde sind (der Harrach'sche Kopf würde besonders im Motiv entsprechen und scheint zweimal auf der linken Bildfläche, etwas variirt, verwendet zu sein) und dass dieses somit im Jahr 1522 oder kurz darauf entstanden ist. Was man aber Voss vor allem vorwerfen muss: die stilistische Reihenfolge der Gemälde, die er aufstellt, und damit das Bild der künstlerischen Entwicklung, ist falsch. Die Passionsszenen von St. Florian gehören nicht an das Ende, sondern an den Anfang, sie sind vor der Beweinung in Feldkirch und wahrscheinlich im zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts entstanden, der Abschied Christi bei Herrn von Kaufmann, dessen Farbenhaltung man ebensowenig nach dem jetzigen etwas getrübten Zustand beurteilen, wie bei dem Feldkircher Bild vergessen darf, dass es sich um die Rückseite eines Altarschreines

handelt, wo in der Farbe stets Zurückhaltung bewahrt wird, dies Abschiedsbildchen gehört in die dreissiger Jahre und nähert sich Hubers spätestem Werk, der Wiener Allegorie, die mit rund 1540 richtig angesetzt ist. Erst so wird das Bild von Hubers Entwicklung klar, deren bestimmende Faktoren Voss fast ausnahmslos übersehen hat. Hubers Zeichnungen zeigen von vornherein den Einfluss Altdorfers, die Komposition der Feldkircher Beweinung ist von Altdorfers Kreuzigungsstich (B. 8) evident abhängig; es ist auffallend, dass in der Farbe der Gemälde so gut wie nichts an den Regensburger Meister erinnert. Wohl aber findet man hier Anklänge an ältere Meister: an Altartafeln von Rueland Frueauf erinnert ein Erdbeerrot, Lila und Hellblau, an die Klosterneuburger Bildchen des jüngeren Rueland anderes. Beide lebten in Passau, der ältere noch 1503, der jüngere wird 1505 erwähnt, seine Landschaftsdarstellung ist sehr zu beachten und könnte — was wir kennen ist 1501 datirt — wohl den Ausgangspunkt des Passauers Wolf Huber gebildet haben. Dann aber offenbart Pachers Altar in St. Wolfgang etwas sehr Auffallendes: die Austreibung der Wechsler auf seinen Innenflügeln zeigt im Hintergrund einen seltsamen Lichteffekt: man sieht aus der dunklen Kirchenhalle durch ein geöffnetes Tor in einen offenen besonnten Gang, und das Licht, das hier hereinströmt, hat denselben bläulich-silbrigen Schimmer, wie alle die merkwürdigen Lichtphänomene auf Hubers Bildern. Dies ist kein Zufall, Huber war 1510 aller Wahrscheinlichkeit nach in St. Wolfgang, und was bei Pacher wie eine vorzeitige Offenbarung überrascht, das hat bei ihm eine konsequente Ausbildung erfahren: die St. Florianer Bilder sind die ersten und offenbarsten Zeugen. Sie bezeugen zugleich noch eines: die Einwirkung der italienischen Kunst, und hier bietet Hubers Entwicklung eines der klarsten Beispiele, wie dieser Einfluss erst belebend und stärkend, dann lähmend und ertötend, doch immer gesteigert, auf die Deutschen gewirkt hat. Die beiden Passionsbilder zeigen ihn, vielleicht durch Altdorfer vermittelt, in Äusserlichem wie den phantastischen Architekturen; auf der Kreuzaufrichtung sieht man Wichtigeres: vorn in der linken Ecke beugt sich ein Mann uns entgegen; man erblickt nur die vorgestreckten Arme, das eine vorgestreckte Bein des Halbknieenden und den zurückgewandten Kopf auf den breiten Schultern, alles andere verschwindet in der kühnsten Verkürzung. Die Figur könnte in einem Rubens'schen Martyrium stehen, so barock ist das Motiv, und der Gegensatz zu den originaldeutschen Gestalten wird durch den Vergleich mit dem Hauptmann etwa links vorn sehr deutlich. Jene Kraftgestalt ist italienischer Abkunft, auf Raphaels Teppichen ist Ähnliches zu finden (s. den Fischzug Petri, die Steinigung Stephani) und man merkt hier, wie rasch diese Dinge den Weg über die Alpen gefunden haben müssen, aber auch an den andern Figuren, wie sehr das eigene Bestreben des Malers entgegenkam, wie alle Bewegung durch das hier Gelernte stärker, überzeugender wird und wie gut dieser Fremdling dem Organismus des Ganzen eingefügt ist. Vor diesem Bilde muss es jedem klar werden, welche Kräfte damals noch in der deutschen Malerei steckten. — Eine Zeichnung, die von der Vasari-Society publizirt wurde (II Nr. 30) möchte ich um 1530 datiren, sie zeigt ein drittes Stadium der südlichen Einwirkung. Es ist in dieser Kreuzigungskomposition durchweg zunächst das Schema der nackten Figur angegeben, über die

später erst die Draperie geworfen ist, ein der nordischen Kunst ganz fremdes Verfahren. Entsprechend ist aber auch jede Bewegung dieser Menschen und der harmonische Einklang aller Bewegungen von einem so leichten und freien Rythmus, wie ihn nur ein intensives Studium italienischer Muster geben konnte. Während aber hier noch das Ganze leicht und aus einem Guss entworfen scheint, so spürt man in der späteren allegorischen Darstellung dann das Erkältende des Schemas. Das Bild zerfällt in die einzelnen Teile, und in Figuren, wie dem Moses hier oder dem Christus des Berliner Abschiedbildchens, die so ganz italienisch posiren, wird das Oberflächliche und Leere nun schon allzu deutlich. Das ist Kleinmeisterkunst. Ich musste mich hier auf Andeutungen beschränken, das interessante Thema durchzuführen, wäre Vossens Aufgabe gewesen. Es wäre jedenfalls wichtiger gewesen, als bei der St. Florianer Geisselung von einem Kirchenschiff zu reden, wo nicht der krasseste Laie ein solches erblicken könnte, zu bemerken, dass die Bergfriede auf der Wiener Kreuzerhöhung kubisch sind und dass dieses Werk überhaupt ein Bauernbild sei.

Voss versucht sodann, einige Schüler Wolf Hubers festzustellen, ohne eine recht befriedigende Ausbeute. Die Liechtensteinzeichnung (Alb. Publ. Nr. 34) wird zunächst noch immer problematisch bleiben. Der Holzschneider H. W. G. ist bekannt, auch den Holzschnitt Huber P. 12 hat ihm bereits Friedländer zugewiesen (Albrecht Altdorfer, in Spemanns Museum). Weniger glücklich ist Vossens Zuschreibung eines Gemäldes im Münchener Nationalmuseum, denn mögen hier einige Bäume an die Landschaften H. W. G.s erinnern, so stimmen doch die Figuren sehr wenig überein. Es ist ein scwaches Durchschnittswerk der Donauschule, wie man sie in Österreich häufig findet (im Linzer Museum z. B.). und der Kunsthistoriker, der nicht gerade auf Abenteuer auszieht, darf es ruhig in seinem Dunkel belassen.

Voss scheint solche Entdeckerfreuden freilich nicht hoch anzuschlagen, denn wenn die Zuweisung der Wiener Bilder an Wolf Huber als das grösste Verdienst seines Buches erscheinen muss, so möchte er selber das Hauptgewicht auf dessen zweiten und dritten Teil gelegt wissen, wo von dem Wesen und Ursprung des Donaustils gehandelt wird. Es ist weit ausgegriffen: die ganze vorangehende Malerei Oberdeutschlands wird zu einem grosszügigen Bilde zusammengestrichen, eine Charakteristik Rogiers fehlt ebensowenig, wie eine Mantegnas. Zweierlei sei den Oberdeutschen eigentümlich: der starke Raumsinn und der ursprünglich volksgemässe Ausdruck in den Menschen, im Geschehen und in allem Akzessorischen. Was die »Raumkunst« betreffe, so hätten sich von zwei Polen her dahin zielende Einflüsse speziell nach Bayern ergossen: zunächst um die Jahrhundertmitte von Konrad Witz, dann am Ende von Michael Pacher her. Es ist nun gewiss wahr, dass überall in Oberdeutschland gegen die Jahrhundertmitte eine neue Darstellung des Raumes und der plastischen Form sich Bahn bricht, aber ebenso gewiss stehen von allen den Werken, die uns dies bezeugen und die Voss hier erwähnt, nicht zwei in einem klar erkennbaren Zusammenhang unter sich. Auszuscheiden wäre, nebenbei bemerkt, die Ulrichslegende in Augsburg und die Kreuzigung in Törrwang, letztere, wie man sich durch den Augenschein überzeugen muss, ein rohes

Machwerk aus der Zeit um 1480, erstere nicht sicher datirbar und absolut unter fremdem Einfluss stehend. Was vollends die Reihe von Pacher her betrifft, so ist schon bei den Wiltener Marienbildern die alte Behauptung von Pacher'schem Einfluss gänzlich unbegründet und bei den übrigen bayerischen Bildern, die Voss heranziehen möchte, erst recht abzulehnen. Wenn Voss hier, um sich zu decken, den Begriff der stilistischen Abhängigkeit ablehnt und sich auf den »der allgemeinen stilistischen Entwickelung« beruft, so hat entweder dieser oder Vossens Reihe keinen Sinn. Es soll dann die Herkunft jener ersten oberdeutschen Raumkunst aufgeklärt werden, die durch die Kontrontirung des Sterzinger Ölbergs mit dem Wolgemut'schen vom Hofer Altar deutlich gemacht wird — eigentlich sollte man freilich nur Gleichzeitiges, der gleichen Stilstufe Angehöriges gegenüberstellen, auch ist der Sterzinger Altar für die Energie der Raumvertiefung doch nur das schwächste und späteste Beispiel. Man sieht aber gleich, warum es geschehen ist: es wird nämlich, mit Unrecht, die Verwandtschaft der Sterzinger Bilder mit denen der Augsburger Ulrichslegende behauptet und für diese die Abhängigkeit von burgundisch-französischen Vorbildern nachzuweisen versucht. Da nur mit einem einzigen Beispiel operirt wird, das auch nicht so recht stimmt, so könnte man auch diesen Nachweis für recht zweifelhaft halten; aber selbst die Berechtigung der Vermutung zugegeben, wo findet man denn in Sterzing burgundisch-französische Anklänge? Vossens Berufung darauf, dass man von dieser Malerei eigentlich gar nichts wisse, berührt etwas merkwürdig. Eine Gleichung mit drei Unbekannten wäre freilich leicht zu lösen, wenn man beliebige Grössen einsetzen dürfte. Vor allem aber wird man Multschers Tafeln von 1437 kaum und die sehr interessanten bayerischen Bilder von 1444 (in Schleissheim, Augsburg, Aschaffenburg, ein zweiter ganz übereinstimmender Zyklus des gleichen Meisters befindet sich im Kloster Kremsmünster O. Ö.; jener bayerische stammt aus Polling) gewiss nicht aus westlichen Quellen ableiten können. Das historische Werden ist meist etwas komplizirter, als es der Freund der Konstruktionen wünschte. — Des weiteren wird einiges zur Charakteristik der späteren oberbayerischen Kunst gesagt, etwas Richtiges über das grimassirende Ausdrucksbestreben und über die wachsende Distanz von Wollen und Können in dieser Malerei, etwas Fragliches über ihre »Gier nach weiten Linien und breiten Flächen« und über ihre starke Räumlichkeit. Wozu dies alles dargetan wird, ist freilich nicht recht ersichtlich, denn dass die wirklich traurige Münchener Malerei nichts mit dem Donaustil zu schaffen hat, gibt Voss selber zu. Wichtiger ist Furtmeyr, ist Frueauf. Jener wird zumeist überschätzt, und es scheint mir, dass er zur Erklärung der späteren Landschaftskunst rein gar nichts beizutragen hat. Wenn Voss betont, dass er mit der heimischen Überlieferung nichts zu schaffen habe, so ist das vollkommen richtig, nur scheint mir auch eine direkte Ableitung von Wolgemut nicht angebracht, es wäre viel eher der Zusammenhang mit einer deutschen, unmittelbar von den Niederlanden beeinflussten Richtung innerhalb der Miniaturmalerei selbst zu betonen. Was Rueland Frueauf betrifft, so hätte Voss sehen müssen, dass die Klosterneuburger Bilder unmöglich von dem Meister der älteren Tafeln sein können, auch wenn er W. M. Schmids Nachweis eines jüngeren Rueland in Passau nicht gekannt

hat. Er hätte aber auch nicht so viel Gewicht auf den Unterschied von Oberbayern und Niederbayern gelegt, wenn er gewusst hätte, dass Ruelands Herkunft von Salzburg sicher festzustellen ist und dass es hier und auch sonst in Oberbayern eine Malerei gegeben hat, die zu der von ihm charakterisirten gleichzeitigen so gut wie das Gegenteil darstellt. Man fragt sich aber vergeblich: wozu das alles? Nicht als ob aus dem mannigfachen Material, aus der vorangehenden Kunst des 15. Jahrhunderts nichts zur Erklärung des Donaustils zu entnehmen wäre, aber Voss wenigstens ist es nicht gelungen, den Zusammenhang mit dem späteren Phänomen in irgend einer Weise deutlich zu machen.

Der zweite Abschnitt, Sturm und Drang betitelt, ist der erfreulichste dzs ganzen Buches. Was über Pacher, über Veit Stoss, über Dürer und die allgemeine Wandlung der Gesinnung in den neunziger Jahren gesagt wird, ist nichts durchaus Neues insofern, dass es nicht schon im Einzelnen gelegentlich berührt und ausgesprochen worden wäre (ich brauche nur die Namen Wölfflins und Heinrich Alfred Schmids zu nennen); allein diese Zusammenfassung hier ist so wohl gelungen und auch wieder selbständig, dass man sie Voss gerne als sein Verdienst anrechnet. Richtig scheint mir auch das zu sein, was über den Einfluss Dürers, speziell wohl der Dürer'schen Holzschnitte, auf den jungen Cranach hier vorgebracht wird. Es lässt einen freilich auch die geschmähte Morellische Methode hier nicht im Stich, denn auf dem Bildchen des Schottenstiftes ist der Kopf des Reiters zu äusserst rechts von Dürer her recht wohl bekannt, und wenn man erst einmal die frühen Dürer'schen Holzschnitte nach ihrer stilistischen Reihenfolge geordnet hat, so wird man auch in Detailzügen etwa der Gewandmotive oder der Strichführung auf den Blättern um 1496 Analogien genug finden. Nur gegen eines wird man sich wenden müssen: Voss möchte bestreiten, dass die Cranach'schen Frühwerke in formaler Hinsicht eine selbständige Leistung bedeuten. Es ist aber gewiss, dass schon auf der kleinen Wiener Kreuzigung eine neue Art zu schauen und darzustellen sich zeigt, die allen früheren Gewohnheiten stracks zuwiderläuft. Man mag zwar an der Bewusstheit dieses Schritts und an einer konsequenten Ausbildung des Neuen mit Recht zweifeln, aber die Bedeutung des Phänomens beeinträchtigt das nicht. Um übrigens auch hier der Kritik etwas Positives beizufügen, so sei auf ein kleines Bild des jungen Cranach hingewiesen, einen büssenden Hieronymus, das der Wiener Kreuzigung sehr nahe steht und im bischöflichen Ordinariat in Linz aufbewahrt wird.

So erfreulich im ganzen dieser zweite Abschnitt, so unerquicklich ist der dritte des zweiten Teiles. Hier wird der Kupferstecher mit dem Monogramm M. Z., wahrscheinlich ein Bayer, behandelt und ihm entscheidender Einfluss auf Altdorfer und damit die ganze Donaukunst zugeschrieben. Was über die Art seiner Kunst und über ihre Abhängigkeit von Dürers Stichen gesagt wird, ist richtig, was über ihre Bedeutung behauptet wird, falsch. M. Z. hat ein zartes Empfinden für gewisse Linienfeinheiten, aber er ist ein durchaus unselbständiger Künstler und steht mit beiden Füssen im 15. Jahrhundert. Seine Landschaften haben mehr und intimere Details, als die üblichen der vorangehenden Zeit, allein was das Sehen der Landschaft im ganzen betrifft, so steht er weit hinter Dürer und erst

recht hinter Altdorfer zurück, ohne jede Berührung mit diesem. Diese Landschaften bedeuten nicht, wie Voss (S. 135) behauptet, einen Fortschritt gegenüber Dürer, sondern sie stehen in ihrer allgemeinen Anlage wie in der technischen Ausführung noch gänzlich auf der Stufe Schongauers, und die grössere Willkür bedeutet keine Verbesserung — für das Verhältnis der Figur zur Landschaft gilt dasselbe. Voss möchte dem Monogrammisten, den er sehr überschätzt, auch ein Gemälde, und zwar ein wirklich bedeutendes, zuschreiben, das vom Altar einer ungarischen Kirche stammt und heute in Budapest aufbewahrt wird. Die Zuweisung entbehrt jeder haltbaren Begründung. Die Details der Zeichnung, die Voss anführt, sind gerade in den wesentlichen Punkten verschieden. Nichts lag dem zaghaft unsicheren spitzen M. Z. ferner, als der mächtige Schwung dieser Gestalten, die scharfen grossgezogenen Kurven dieser Bäusche und flatternden Bänder; die Landschaft geht weit über sein Können hinaus (man suche diese perspektivische Vertiefung in den Stichen!) die breiten vollen Blätter vorne und die weichen üppigen Blumen sind gerade das Gegenteil seiner Bildungen. Das Bild hat denn auch mit der Donaumalerei nichts zu schaffen, von ihren Landschaftsproblemen ist hier keine Spur, das Violettbraun und das Stumpfblau der Berge widerspricht allen ihren Gewohnheiten ebensosehr, wie die fremdartigen Farben der Figuren. Voss macht denn auch gar keinen Versuch, das Bild mit den Donauwerken zu vergleichen und er beschränkt sich darauf, den Einfluss des Monogrammisten in einer von Altdorfers frühesten Zeichnungen (Berlin, 1506) festzustellen. Es wäre schon merkwürdig, dass dieser Einfluss sich nicht um so deutlicher in den gleichzeitigen Stichen zeigen sollte, aber er ist auch in der Zeichnung gar nicht vorhanden. Diese ist die freie Kopie eines italienischen Musters und wenn Übereinstimmungen mit M. Z. bestehen, so liegen sie allein darin, dass auch dieser italienische Vorbilder, speziell Barbari, benützt hat. Altdorfers frühester Stich (B. 25) von 1506 steht ganz und gar unter dem Einfluss Jacopo de Barbaris (ich weiss nicht, ob dieses Datum schon zur Chronologie der Barbarischen Werke, die i. a. recht unsicher ist, verwertet wurde); ebenso auch M. Z. Die sitzenden heiligen Jungfrauen von 1506 (Katharina und Barbara, im Berliner Kabinet) haben nichts von M. Z. und zeigen schon in der Körperauffassung und der Einordnung in den Rahmen den prinzipiellen Gegensatz des Cinquecentisten. Der Stecher M. Z. ist und bleibt für den Donaustil belanglos. Was Voss im Übrigen von der Jugendentwicklung Altdorfers sagt, ist richtig, aber nicht neu. Der Pacher'sche Einschlag ist, wie mir scheint mit Recht, besonders deutlich gemacht und zeitlich näher fixirt worden. Die weiteren Konsequenzen für die Gemälde des zweiten Jahrzehnts zu ziehen, hat Voss versäumt, und man muss es ihm ebenso zum Vorwurf machen, dass er die italienischen Elemente in Altdorfers Kunst mit Stillschweigen übergeht. Es scheint mir sehr wahrscheinlich, dass Altdorfer selber in Venedig gewesen ist, und es liesse sich vielleicht auch der Zeitpunkt genauer bestimmen.

Was hier berührt wurde, ist alles, was Voss über den Ursprung des Donaustils zu sagen hat; auf diesen zweiten Teil des Buches, der nach dem Titel sein eigentlicher Kern ist, folgt ein dritter, der die Charakteristik des Donaustils geben soll. Was hier gesagt wird, sind Einzelbemerkungen,

die man nicht für eine erschöpfende Darlegung wird halten können und denen vor allem ein einheitlicher Gesichtspunkt fehlt. Es wird nicht klar, was das prinzipiell Neue und Eigenartige des Stils gegenüber der vorausgehenden und der gleichzeitigen deutschen Kunst, aber auch gegenüber ähnlichen Bestrebungen in Italien, in den Niederlanden ausmacht. Die Gegenüberstellung eines Dürer'schen und eines Altdorfer'schen Kreuzigungsstiches am Eingang ist gut und lehrreich, auch was im Anschluss daran über die neuartige räumliche Figurenkomposition festgestellt wird, ist durchaus anzuerkennen. Die wachsende Tendenz zum Kleingliedrigen in Zeichnung und Komposition ist richtig beobachtet, allein der grosse Gegensatz der hier wie in der ganzen Geschichte des Stils zwischen den einzelnen Jahrzehnten, besonders dem zweiten und dritten besteht, ist ganz übersehen worden. Über Linie und Farbe wird Einiges angedeutet, das aber über eine flüchtige und unvollständige Skizzirung nicht hinausgeht. Was endlich über die Beobachtung des Atmosphärischen und die malerische Tendenz des Stils gesagt wird, ist nur ein Ansatz und insofern von vornherein verfehlt, als dasjenige als eine Eigenschaft neben andern behandelt wird, was als das Bedingende und grundsätzlich Neue zuerst wäre herauszuheben gewesen.

Ein zweiter Abschnitt handelt zunächst von der Landschaft, geht aber nicht über ein poetisches Einfühlen in das einzelne Gegenständliche hinaus, die künstlerische Arbeit, die in diesen Dingen steckt, das Streben zum Ausdrücklichen oder zum Klaren, die Eigenart der Komposition kommt ganz zu kurz. Ob es angeht, das Aldegrever'sche Bildnis von 1544 hier heranzuziehen, mag fraglich erscheinen; das Porträt in Brüssel, das im klassischen Bilderschatz (Nr. 1017) fälschlich als Feselen publizirt ist, zeigt doch wohl, dass man über den Bereich des Niederrheins zur Erklärung nicht hinauszugehen braucht. Über die Architekturen wird nichts Wesentliches beigebracht. Was zur Vorliebe für das Romanische als durch die Neigung zum Altertümlichen und Ruinösen erklärlich bemerkt wird, ist schon dadurch hinfällig, dass Altdorfer und Huber wie alle ihre Zeitgenossen mit Vorliebe Renaisanceruinen hingestellt haben. Das Klosterneuburger Bildchen ist sehr überschätzt, es gibt derartiges auch sonst und Altdorfers Mariengeburt ist wahrscheinlich noch früher anzusetzen.

In dem dritten und letzten Abschnitt über Menschen und Gesinnung lässt Voss vollends dem poetischen Gaul die Zügel schiessen. Er malt ein so süsses und zärtliches Bildchen von dieser Kunst, dass alle alten Jungfern vor Wonne die Augen verdrehen müssten. Man wird es nicht bezweifeln, dass Altdorfer kein drastischer Erzähler war, aber was soll man davon halten, wenn es nun heisst, dass aus den Liebesszenen nichts anderes als das Heitere, das Keusche, das Jungfräuliche und Schüchterne spreche? Man denke doch nur an seinen allerersten Stich mit den zwei Einsiedlern, die sich vor dem nackten Weib zusammenducken und mit brennenden Augen ihre Gebete murmeln. Oder was soll man zu der komischen Heldenpsychologie von S. 167 sagen? Es gibt von Altdorfer einen Holzschnitt des Kindermords (B. 46), wo ein Krieger einen zappelnden Säugling an seinem Schwerte, durchbohrt, hoch in die Luft hält. Es ist wirklich nicht wahr, dass diese Donaumeister die weichlichen und schwächlichen Schwärmer waren, für die sie Voss ausgeben möchte. Das Grau-

same, das Leidenschaftliche und das grosse Pathos fehlt ihnen nicht und es ist das zweite Jahrzehnt vor allem, wo diese Eigenschaften in rechter Blüte stehen. Man braucht nur an die St. Florianer Altdorfertafeln zu erinnern, an die Holzschnittfolge vom Sündenfall und der Erlösung, an die grandiose Wirrnis der Himmelfahrt von 1512, an den prachtvollen Jüngling, der die lodernde Flamme hebt (Berliner Zeichnung Nr. 96), oder bei Wolf Huber an den Kreuzigungsholzschnitt, und noch mehr an die Berliner Kreuzigungszeichnung von 1517, mit dem Ausdruck des leidenschaftlichsten Schmerzes in der kauernden Maria. Wie war es möglich, dies alles zu übersehen? Wie war es möglich zu denken, dass aus der weichlichen Empfindsamkeit allein je etwas Grosses hätte entstehen können? Das ist freilich nicht das Seltsamste in diesem Abschnitt, denn es findet Voss nun in dem so von ihm verzeichneten Bilde eine merkwürdige Ähnlichkeit mit der venezianischen Kunst, und er erklärt diese, indem er — Giorgione von Altdorfer beeinflusst sein lässt. Wörtlich zu lesen auf S. 176—177. Dass auch eine rückwärtige Beeinflussung stattgefunden habe, möchte er, weniger zuversichtlich, aus einem Baum auf der Feldkircher Beweinung schliessen, einem Baum, wie ihn schon der alte Rueland 1499 (Rückseite der Grossgmainer Bilder) und andere nicht eben anders gemalt haben. Man kann hier wirklich nicht mehr das Lachen verbeissen, wenn das Pferd am Schwanze aufgezäumt wird. Ein guter Gedanke versöhnt nun freilich auch hier wieder am Ende, wo in den deutschen Volksliedern der Zeit auf ein poetisches Analogon zu der Stimmung vieler Donauwerke hingewiesen wird. Dies ist wieder wirklich ein glücklicher Griff.

Der hinkende Bote kommt freilich nach. Voss hat sich eine Schlussbemerkung nicht schenken können, wo eine von Kautzsch gegebene Anregung ins Sinnlose ausgebeutet wird. Er möchte die mit der Reformation zusammenhängenden Volksbewegungen mit dem Donaustil in Verbindung setzen und versucht es, die Begriffe mystische Religiosität, bäuerlicher Kommunismus und Utopie aus den Bildern herauszulesen. Das ist vielleicht geistreich, aber gewiss nicht mehr als geistreich.

Zwei Exkurse sind angefügt, von denen der erste ein paar unbekannte Meister und Monogrammisten behandelt, unbekannt, insofern man ihre Namen und Herkunft nicht kennt. Das Hauptresultat, die Zusammenstellung der Werke eines Meisters von Mühldorf ist unhaltbar. Es zeigt nicht nur die Erinnerung, sondern auch die Vergleichung der Photographien, die Voss soviel ich weiss nicht möglich war, dass die angeführten Bilder von ebensoviel verschiedenen Malern herrühren müssen, der zweite Exkurs berührt eine Holzschnittfolge, die Wunder von Mariazell, die Wolf Huber mit Recht abgesprochen wird. Die Beziehung zu dem Bildschnitzer Huber und dem Donaukreis überhaupt scheint mir dagegen wenig plausibel und mit dem Hinweis auf Augsburg und den Meister von St. Jakob wesentlich mehr getan.

Man kann ein Werk wie das vorliegende von verschiedenen Seiten her beurteilen. Es schien mir zunächst notwendig, seinen Inhalt zu referiren und einer kritischen Prüfung zu unterwerfen, jenes, damit man sieht, wie Voss seine Aufgabe anfasst, dieses, weil die vielen Irrtümer im Ganzen und im Einzelnen berichtigt werden müssen. Das Buch hat zu-

nächst etwas Verführerisches. Es ist mit einer so lebendigen und anschaulichen Beredsamkeit geschrieben, dass man dem Verfasser gerne folgt, wohin er einen leitet. Ich kann mir auch denken, was für eine herzhafte Freude es ihm gewesen sein muss, hier einmal alles von sich zu geben, was er über die deutsche Kunst und noch einiges andere zu sagen auf dem Herzen hatte. Freilich, Meinungen sind keine Beweise, und die schriftstellerische Begabung ist gefährlich, indem sie auszusprechen lockt, was erst zu prüfen wäre und über holprige Stellen mit elegantem Schwung hinwegzugleiten erlaubt. Wissenschaftliche Strenge verlangt anderes, und es ist denn die Flüchtigkeit der Arbeit der erste Vorwurf, den man dem Buche machen muss. Wie steht der Verfasser zur Kunst? Es kommt ihm vor allem darauf an, die Stimmungswerte aus den Werken herauszugreifen und ihren Zusammenhang mit den allgemeinen geistigen und kulturellen Strömungen aufzudecken, er will den Donaustil nicht so sehr formal künstlerisch als vielmehr allgemein psychologisch erklären. Wie sehr auch hier vielfach fehlgegriffen ist, wurde schon angedeutet, allein es ergibt sich so doch auch manches Gute, wie das Kapitel Sturm und Drang und der Hinweis auf das Volkslied. Es fragt sich nur, ob dieser Gesichtspunkt zu der Erklärung einer kunstgeschichtlichen Erscheinung ausreicht, und ob es nicht ein Widersinn ist, der bildenden Kunst von den Nachbargebieten aus nahe kommen zu wollen, statt vom Kern des Kreises, von der Anschauung und dem Form gebenden Willen auszugehen. Gewiss, es fehlt auch hier keineswegs an Ansätzen, aber doch sind es nur Ansätze, und die zentrale Bedeutung dieser Probleme ist nicht erkannt. Es ist Voss nicht gelungen, eine wirkliche und einheitliche Charakteristik des Donaustils zu geben, und auf wie schwachen Beinen überhaupt sein Urteil »in formal-künstlerischem Belang« steht, das zeigen zur Genüge die »stilkritischen« Zuschreibungen und Hypothesen, die den Ursprung des Stils aufklären sollen. Um es kurz zu sagen: es fehlt dem Verfasser die methodische Ausbildung des Kunsthistorikers. Die Erklärung einer geschichtlichen Erscheinung lässt sich nicht durch eine divinatorische Verknüpfung disparater Dinge, sondern nur durch ein systematisches Gebäude von Tatsachen und unmittelbaren Schlüssen geben.

Man findet bei Voss wohl hie und da gute Beobachtungen und Ansätze, aber diese sind niemals verfolgt und durchgeführt. Die Aufgabe, den Ursprung des Donaustils zu erklären, ist in keiner Richtung gelöst und kaum gefördert durch das umfangreiche Buch. Es liegt das nicht allein an den schon gerügten Mängeln, sondern schon an der Anlage der Untersuchung, die nicht recht Untersuchung und nicht recht Darstellung ist. Es waren zwei Möglichkeiten gegeben: entweder man verfolgt rein historisch von den Ursprüngen her das Werden dieser Erscheinung, oder man legt zunächst dar, was ihr Wesentliches ist, und sucht sodann die verschiedenen Kräfte nachzuweisen, aus deren Vereinigung dieses Wesentliche entstanden ist. Voss hat weder den einen noch den andern Weg beschritten, sondern drei getrennte Abhandlungen neben einander gestellt, die weder jede für sich, noch unter einander eine Einheit darstellen können. Das Problem ist nicht gelöst, sondern umgangen; allerdings, mit Vossens Mitteln war es nicht zu lösen.

Dazu bedarf es erstens der Heranziehung eines viel umfangreicheren

Materials, das in Österreich auch tatsächlich vorhanden ist, zweitens einer kritischen Durcharbeitung des ganzen Materials und drittens grösserer einigender Gesichtspunkte, nach denen es zusammenzufassen wäre. Vossens Arbeit hat nicht viel genützt, es ist nur zu wünschen, dass sie nicht den Schaden tue, andere Kräfte von der noch immer lockenden, noch immer brennenden Frage abzuschrecken.

Berlin. Otto Fischer.

Nachschrift. Während des Druckes erschien Rudolf Riggenbachs Baseler Dissertation: Der Maler und Zeichner Wolfgang Huber, eine fleissige Arbeit, auf die ich mich begnügen muss, hier hinzuweisen. Ich entnehme ihr die Angabe, dass das Bildchen der Sammlung von Kaufmann 1519 datirt sei, bin aber nicht mehr in der Lage, dies nachzuprüfen. Wichtig ist die Vermutung, dass die Daten 1522 und 1544 auf Hubers Zeichnungen fiktive seien. O. F.

Hermann Uhde-Bernays, Albrecht Dürer-Heft. Eine Einführung in Albrecht Dürers Leben und Werke, mit 45 Abbildungen in Zinkographien. K. Ad. Emil Müller in Stuttgart. 32 S. in Folio.

Die Stuttgarter Verlagsbuchhandlung eröffnete eine beabsichtigte Reihe kurzer populärer Biographien deutscher Künstler mit Albrecht Dürer. Die Anordung der Abbildungen ist so unübersichtlich als möglich. Zuerst kommen die Ölbilder in chronologischer Reihenfolge, dann Aquarelle und Zeichnungen, hierauf die Holzschnitte, schliesslich die Kupferstiche; jede dieser Abteilungen wieder chronologisch geordnet. Dazu kommen noch die in den Text und auf den Umschlag verstreuten Abbildungen. Dadurch ist nirgends ein Einblick in Dürers Entwicklung ermöglicht, worauf es dem Laien doch wesentlich ankäme. Man hätte erwarten können, dass nur zweifellos echte Werke gebracht würden. Aber da haben wir Seite 23 eine bekannte Zeichnung Burkmaiers als Porträt von Dürers Vater, mit dem sie natürlich nicht die geringste Ähnlichkeit hat; Seite 14 ein schönes Frauenporträt in Berlin, das niemand für Dürer hält. Es ist augsburgisch. Auf derselben Seite findet sich das kleine Kruzifix in Dresden. Friedrich Dörnhöfer wies mich zuerst darauf hin, dass es nicht von Dürer sei. Ihm verdanken wir also die Befreiung des Werkes Dürers von diesem geleckten, sentimentalen, späten Versuch eines völlig bedeutungslosen italienisirenden Nordländers. Der grosse Christuskopf von Hans Sebald Beham wird auf Seite 28 anonym als unter dem Einflusse Dürers gebracht. Durch die starke Verkleinerung hat er alle Wirkung verloren.

Der Text von Uhde-Bernays ist bescheiden gehalten an Umfang, Kenntnissen und Geist. Dafür ist der Stil reich geschmückt. Er gleicht jener Krone der Königin der Nacht, die Rahel einmal in Wien an Mad. Rosenbaum sah. Sie war aus »Silberpapier, woran Monde und dergleichen von reinem Blech zitterten.«

Wien. Franz Wickhoff.

Bernhard Berenson, North Italian Painters of the Renaissance, G. P. Putnams sons Newyork, London 1907 8⁰ 341 Ss.

Mr. Berenson hat nun die hübsche Serie seiner kleinen Handbücher über die Malerei der italienischen Renaissance mit den norditalienischen Malern geschlossen, d. h. den Malern von Padua und Verona und von da alles westwärts einschliesslich Piemont.

Das neue Buch ist eingeteilt wie seine beliebten Vorgänger. Auf eine kurze instruirende Vorrede folgt die Analyse der betreffenden Kunstzentren und ihrer Hauptmeister. Die Schulen sind durch sehr geschickte stilistische Übergänge verbunden, die vorliegende geographische Verteilung der Schulen an Stelle einer mehr sachlichen Gruppirung hängt mit der ursprünglichen Anordnung zusammen, an der am wenigsten am Schlusse geändert werden konnte, wo es sich auch darum handelte, nichts zurückzulassen und schliesslich tabula rasa zu machen. Aber wo immer die einzelnen Schulen erscheinen mögen, sie sind sehr geistvoll behandelt und bieten mannigfache Anregung, denn das ist ihr Zweck. Sie sollen, wie es die Vorrede ausspricht nicht erschöpfen. Wer in diesen Bändchen ein lückenloses Material sucht, oder eine vollständige Besprechung der neuesten Literatur, beweist, dass er ihre Absicht gar nicht verstanden hat. Dennoch zeichnen sie sich durch eine Fülle des Inhalts aus. Partien, wie z. B. Mantegna oder Correggio übertreffen dicke Bände falscher Wissenschaftlichkeit und banalen Geschmackes.

Das Wichtigste für den Benützer sind die Malerlisten und die Standorts-Verzeichnisse. Obschon sie nicht vollständig sein wollen, geben sie sonst nicht zu beschaffendes Material. Die Bilder in englischem und amerikanischem Privatbesitz findet man sonst nirgends in solcher Fülle, für diesen Band sind auch die zahlreich verstreuten Werke im piemontesischen Gebirgslande von grösster Wichtigkeit. Die kurzen, vom entwicklungsgeschichtlichen historischen Standpunkte abgefassten Biographien, die vor dem Werke jedes Künstlers stehen, nehmen durch ihre kurze Fassung oft ein apodiktisches Gepräge an, das vielleicht nicht immer beabsichtigt ist, und zum Widerspruche herausfordert. Es wird Sache der Detailforschung sein, da Rektifizirungen vorzunehmen. Hier wäre es ganz zwecklos, im Falle des Nichtübereinstimmens Behauptungen gegen Behauptungen zu setzen; es ist vielmehr unsere Pflicht, dankbar die vorzügliche und belehrende Arbeit anzuerkennen. Der Band ist durch eine Heliogravure nach dem schönen Mädchenkopf von Ambrogio de Predis in der Ambrosiana geschmückt, der so lange Zeit für Lionardo gehalten wurde.

Wien. Franz Wickhoff.

Martin Spahn: Michelangelo und die sixtinische Kapelle. Eine psychologisch-historische Studie über die Anfänge der abendländischen Religions- und Kulturspaltung. Mit 37 Abbildungen

in Zinkographie und einer Beilage. Berlin 1907. Grothe VIII. und 238 SS. Gross 8⁰.

Justi, hört man, will seinen wunderbaren Michelangelo durch Hinzufügung einer Jugend- und einer Altersgeschichte ausgestalten; Karl Frey bringt gleich drei Werke: ein Corpus der Zeichnungen Michelangelos, eine Darstellung seines Lebens und einen Band Quellenforschungen, die uns alle drei reichliche Belehrung erhoffen lassen; Mackowski verspricht ein darstellendes Werk über Michelangelo; Pastor ist mit den Bänden beschäftigt, die Michelangelos Tätigkeit für die Päpste schildern sollen, oder, wenn man nach dem letzterschienenen Bande schliessen darf, sekretiren werden; Thode will den dritten Teil des Michelangelo verdoppeln, so dass wir uns auf ein ganzes Gebirge von Gerstenschleim gefasst machen können: in eine vortreffliche Arbeit über Michelangelo und die Antike von Alois Grünwald in Prag, die im Jahrbuche der österreichischen Hofmuseen erscheinen soll, wurde mir Einsicht gestattet; eine Untersuchung Emanuel Löwy's in Rom von analogem Vorwurf aber auf breiter Grundlage, die Donatello mitumfassen wird, erwarten wir mit Spannung; das österreichische Jahrbuch der Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunstdenkmale druckt an einer Studie Wilhelm Köhlers in Wien über den Schlachtkarton Michelangelos; die vorliegende Arbeit Martin Spahns in Strassburg behandelt die sixtinische Kapelle. Michelangelo und kein Ende!

Spahn, der durch jede Zeile beweist, dass ihm künstlerische sowie kunstgeschichtliche Betrachtung ganz ferne steht — bringt er doch eine deutsche Zeichnung aus dem 18. Jahrhundert in Stockholm (S. 34), die mit Michelangelo nicht das geringste zu tun hat, in Beziehung zu supponirten Studien zum Jonas[1]) — Spahn also teilt interessante ikonographische Beobachtungen mit, die Michelangelo aus der Liturgie für die sixtinische Decke empfing. Ein kurzer Aufsatz in einer Zeitschrift hätte dazu vollkommen ausgereicht. Der Autor wählte den beschwerlichen Umweg über ein dickes Buch, beschwerlich hauptsächlich für den Leser, der wohl Anteilnahme an dem sachlichen Inhalt mitbringt, aber kaum an Herrn Spahns langwierigen Stilkünsten.

Spahn weist auf die Charsamstagliturgie hin, wo sich in den zwölf Prophetien sowohl Abschnitte aus dreien der grossen Propheten und aus Jonas, als auch aus der Genesis die Schöpfungsgeschichte, die Geschichte der ersten Eltern und die Sündflut, also wichtige Komponenten für das Programm der Decke, neben einander finden. Doch stimmt keineswegs alles. Vorlesungen aus Jeremias, der an der Decke erscheint, finden am Charsamstage nicht statt, dafür sollen andere Tage der heiligen Woche mit seinen Klageliedern eintreten. Baruch, von dem ein Abschnitt am Charsamstag verlesen wird, fehlt an der Decke, dafür sieht man dort von den kleinen Propheten Joel und Zacharias, die wieder in der Charsamstagliturgie keinen Platz finden. Vor allem fehlen in dieser Liturgie die Sibillen, die neben den Propheten an der Decke die Hauptrolle spielen.

---

[1]) Mit dieser Zeichnung ist Spahn dem unermüdlichen Verbreiter solcher Zeichnungen, Steinmann, auf den Leim gegangen.

Auch der Beginn des Matthäusevangeliums mit dem liber generationis, das auf der Decke einen grossen Platz beansprucht, kommt natürlich im Charsamstaggottesdienste nicht vor. Der Beweis, dass die Charsamstagliturgie das Programm für die Bemalung der Decke geliefert habe, ist also misslungen, wenn auch Beziehungen zu ihr vorhanden sind. Es muss ein literarisches Zwischenglied vorhanden gewesen sein, das mit dem Programm für die sixtinische Decke noch näher übereinstimmt, als die 12 Prophetien der Charsamstagliturgie. Es ist noch nicht aufgefunden. Spahn hat jedoch mit seinem Hinweis auf die Liturgie den richtigen Weg gefunden.

Sonst wimmelt das Buch von unzutreffenden Behauptungen. Spahn meint, von Bologna sei die Übung ausgegangen, die Decken mit Quadraturmotiven anzufüllen, den Raum durch eine Scheinarchitektur zu erweitern. »Es mag der Aufenthalt in Bologna den Künstler zu seinem Meisterwerke malerischer Technik, zu jener herrlichen Täuschung einer erhöhten und erweiterten, in ihrem obern Stockwerk mit Morgenlicht sich erfüllenden, österlich geschmückten Kapelle disponirt haben.« Sachte, sachte Herr Spahn, Sie zäumen das Ross beim Schweife auf. Die ganze Quadraturmalerei in Bologna stammt von der Decke Michelangelos ab, vor deren vorbildlicher Gestaltung ist nicht ein Stückchen Quadraturmalerei in Bologna versucht worden.

Wie das Heliodorzimmer und Raffael ganz ohne Grund in Beziehung zum Grabmal und zur Decke gebracht werden, möge nachlesen (S. 152 f.), wer Sinn für unfreiwillige Spässe hat.

Michelangelo, sagt Spahn, habe es vermieden, Christus persönlich über dem Altar erscheinen zu lassen (S. 187), natürlich weil ihn dort schon einer der Künstler, die unter Sixtus IV. die Kapelle schmückten, gemalt hatte. Von der Reihe der Päpste blieben für die Stirnwand nur noch neben den Fenstern Simon und Petrus über. Über dem in Fresco gemalten Altarbild, worauf Spahn vergessen hat, als er behauptete, es seien nur zwei Fresken, als das jüngste Gericht gemalt werden sollte, heruntergeschlagen worden, musste allen Regeln der dekorativen Kunst nach auch die Mitte in der Reihe der Päpste betont werden, das konnte nur durch die Figur des Heilandes geschehen. Eine Nachzeichnung nach dieser Heilandsgestalt von Perugino, ausgeführt von einem Schüler, befindet sich in der Albertina.

Wenn die Resultate meist falsch oder mindestens schief sind, so mag auch diese neue Betrachtung Michelangelos ihr Gutes haben, weil sie zu einer erneuerten Beschäftigung mit wichtigen Problemen auffordert und zuweilen die richtigen Wege weist. »Es wird schon alles gut werden,« sagt Ophelia, »wir müssen nur Geduld haben.«

Jemehr Spahn mit seinen Erfindungen fortschreitet, umsomehr schwillt ihm der Kamm, um so strenger wird er mit Michelangelo, bis ihm endlich nichts mehr recht ist an ihm. Als Schubarth in ähnlicher Weise Goethe hofmeisterte, machte Rahel eine Bemerkung, die wir unverändert hiehersetzen können, wenn wir nur den Namen Goethes mit dem Michelangelos vertauschen: »Bravo! nun bin ich froh, nun tadelt er Michelangelo . . . Nun ist er bis ins Klarste in der Verwirrung gekommen.«

Wien. Franz Wickhoff.

Richard Greef: Rembrandts Darstellungen der Tobiasheilung. Eine kulturhistorische Studie. Mit 14 Tafeln und 9 Textabbildungen. Stuttgart, Ferdinand Euke 1907. 77 S.

Das Jahr, in welchem die 300. Wiederkehr von Rembrandts Geburtstag gefeiert wurde, hat uns eine Hochflut von Schriften und Studien über Rembrandt gebracht. Auch die vorliegende Arbeit führt ihre Entstehung auf zwei anlässlich des Jubiläums gehaltene Reden zurück. Der Verfasser ist kein Kunsthistoriker. Als Ophthalmologe betrachtet und erörtert er Rembrandts Darstellungen der Heilung des Tobias und schiebt alle kunstgeschichtlichen Fragen in anspruchsloser Zurückhaltung zur Seite. Die Kunstwissenschaft dankt wiederholt exakten Naturforschern, deren Blick aus der Enge des rein Historischen in die weiten Gebiete allgemeiner Entwicklungsmöglichkeiten drang, mannigfache Anregung und Bereicherung. Darum soll auch diese Arbeit nicht unerwähnt bleiben; umsomehr, als uns hier ein in streng wissenschaftlicher Arbeit Geschulter in ganz sachlicher Erörterung und systematischer Anordnung eine Frage vorlegt, für die er in seiner Eigenschaft als Augenarzt kompetent ist.

Die Geschichte des Tobias war ein Lieblingsgegenstand Rembrandts. Alle einzelnen Phasen der Erzählung hat er in Zeichnungen, Radirungen und Gemälden dargestellt[1]), so dass wir im Stande wären, uns den ganzen Verlauf der Handlung wie in kinematographischer Aufeinanderfolge im Geiste Rembrandts zu rekonstruiren. Der Verfasser hat sich eine solche

---

[1]) Hier eine Übersicht:

Der alte Tobias schlafend. Hofstede de Groot. Katalog Nr. 874.
Tobias erblindet. München, königl. Kupferstichkabinet.
Der Engel im Hause des Tobias. Albertina, Amsterdam, Kupferstichkabinett.
Die Abreise des jungen Tobias. Berlin, Kupferstichkabinett. London, Sammlung Robinson.
Der alte Tobias und seine Frau mit der Ziege. Berlin, Kupferstichkabinett. London, Sammlung Fairfax Murray. Stockholm, Nationalmuseum. — Ölgemälde: Berlin, Kaiser Friedrich-Museum. Richmond, Sir Francis Cook.
Tobias mit dem Engel auf dem Weg. Albertina.
Tobias und der Engel am Rande des Wassers. Paris, Sammlung Bonnat.
Tobias erschrickt vor dem Fisch. Berlin, Kupferstichkabinett. Albertina. — Ölgemälde: Glasgow, Corporation Art Gallery.
Der Engel fordert Tobias auf, den Fisch zu ergreifen. Dresden, Kupferstichkabinett. Kopenhagen, Kupferstichkabinett. Amsterdam, Kupferstichkabinett. Haag, Sammlung Hofstede de Groot.
Tobias holt den Fisch aus dem Wasser. Albertina.
Tobias nimmt den Fisch aus. Dresden, Kupferstichkabinett. Berlin, Sammlung Bode. London, Sammlung Knowles. Haag, Sammlung Hofstede de Groot.
Tobias bei Raguel. Sammlung Liphart.
Der alte Tobias geht seinem Sohn entgegen. Radirung B. 42.
Die Heimkehr des Tobias. Berlin, Kupferstichkabinett. Leipzig, Sammlung Dr. Thieme. Amsterdam, Museum Fodor.
Der junge Tobias mit der Galle des Fisches naht sich dem Vater. Haag, Bredius.
Die Heilung des alten Tobias. Albertina. Berlin, Kupferstichkabinett. Paris, Louvre. Paris, Sammlung Reinach. Amsterdam, Museum Fodor. — Ölgemälde: Brüssel, Sammlung Arenberg.
Der Engel verlässt die Familie des Tobias. Albertina. London, Sammlung Robinson. Amsterdam, Kupferstichkabinett. — Radirung B. 43. — Ölgemälde: Paris, Louvre.

Aufgabe nicht gestellt. Er hat einzig den Höhepunkt des Buches, die Heilung des Tobias, in den Kreis seiner Betrachtungen gerückt.

Der Inhalt der kleinen Studie ist in wenigen Worten erläutert. Der Verfasser weist auf Grund eingehender medizingeschichtlicher Studien nach, dass uns Rembrandt in seiner Heilung des Tobias (sowohl in seinem Gemälde beim Fürsten Arenberg, als in zahlreichen Skizzen) eine nach allen Regeln der damaligen ärztlichen Kunst ausgeführte Staroperation darstellt. Es ist die sogenannte reclinatio lentis, eine Niederdrückung der getrübten Linse, eine Operation, welche seit dem Altertum, das ganze Mittelalter hindurch bis zum Ende des 18. Jahrhunderts in genau derselben Art geübt wurde. Der Verfasser führt uns den Namen des Wundarztes Job Janszon van Meekren an, der, ein Schüler Tulps, zu Rembrandts Zeiten in Amsterdam lebte und erwiesenermassen Staroperationen ausführte. Bei ihm, meint der Verfasser, habe Rembrandt seine Studien gemacht. Ich halte dies für eine vage Hypothese. da uns der Name dieses Arztes nirgends in Verbindung mit Rembrandt überliefert wurde. Sicherlich aber hat der Verfasser recht, wenn er behauptet, dass Rembrandt der erste und einzige Künstler war, der das Wunder der Heilung des Tobias ganz realistisch, als Staroperation darstellte. In Luthers Bibelübersetzung, auch in den Niederländischen Ausgaben, deren eine Rembrandt offenbar vorlag, findet sich an der fraglichen Stelle zweimal der Ausdruck „Star.“ Der Verfasser erbringt den Nachweis, dass dies Wort auf ein völliges Missverstehen des griechischen Urtextes zurückzuführen sei. Zweifellos aber ist uns durch diesen Übersetzungsfehler Luthers erklärt, warum Rembrandt, der sich ja in seinen Darstellungen innig den Textworten der Bibel anschmiegte, die Heilung des Tobias in einer Weise vorführt, die unserer Vorstellung von dem legendären Hergang so sehr widerspricht. Rembrandt ist in seinen biblischen Darstellungen sichtlich bemüht, den Dingen ein biblisches, d. h. nach seiner Auffassung orientalisches Gewand zu geben. Es würde auffallen, wenn er in dem Gemälde bei Arenberg eigenmächtig die wundersame Heilung in eine moderne Operation verwandelt hätte. Die Darlegungen Greefs überzeugen uns, dass Rembrandt offenbar der Meinung war, mit seiner Darstellung dem biblischen Text zu entsprechen.

Der Verfasser hat seiner Arbeit eine ganze Reihe von Reproduktionen nach Zeichnungen und Gemälden Rembrandts und anderer Künstler beigegeben, von denen einige hier zum erstenmal publizirt werden. Das Material ist mit Sorgfalt und Fleiss zusammengetragen. Besonders treffend sind die Bemerkungen über die Skizze im Nationalmuseum zu Stockholm (Taf. X). Der Verfasser ist der Aufgabe, die er sich gestellt hat, völlig gerecht geworden. Die Aufgabe allerdings war nicht bedeutend.

Wien. Betty Kurth,

Ludwig Oelenheinz: Friedrich Oelenhainz, sein Leben und seine Werke. Leipzig, E. A. Seemann 1907, Fol., 19 S., 36 Lichtdruchtafeln und 42 Abbildungen im Text.

Emilie von Hoerschelmann: Rosalba Carriera, die Meisterin der Pastellmalerei. Leipzig, Klinkhardt u. Biermann in Leipzig. 8⁰, 368 S., mehrere Abb.

Zwei Arbeiten über vorzügliche Porträtisten des XVIII. Jahrhunderts liegen hier vor, beide in dem Sinne verwandt, dass sie weniger dem Interesse an dem eigentlichen kunsthistorischen Problem ihre Entstehung verdanken, als andersartigen Faktoren, bei dem einen dem pietätvollen Bemühen des Enkels, das Lebenswerk seines Ahnen sicherzustellen und ihm gerechtere Würdigung zu verschaffen, bei dem andern vor allem dem Interesse »für eine der tapfersten Vorkämpferinnen für alle von der modernen Frauenemanzipation angestrebten Ziele.« In der Genesis also einigermassen verwandt, sind die beiden Bücher in der Durchführung sehr verschieden; das eine hält alles, was sein Titel verspricht, das andere gibt nichts von dem, was man billigerweise von der Wiederaufnahme eines so gut vorgearbeiteten Themas verlangen kann.

Das Buch über Ölenhainz schildert sein Leben und seine Werke; »mehr eine Lebensbeschreibung als eine Würdigung ist dies Werk geworden,« gesteht der Verfasser im Vorwort und meint, »andere mögen mehr aus dem Stoffe herausholen.« Nach Dafürhalten des Ref. wird dies auch anderen vorderhand nicht gelingen, solange unsere Kenntnis des XVIII. Jahrhunderts in Deutschland sich auf einzelne Künstler beschränkt. In ähnlicher Weise besassen wir schon früher genügend umrissene Bilder von Graff und Kupetzky, um bei den Porträtisten zu bleiben, diese aber, zu denen sich jetzt Oelenhainz gesellt, sind nur vereinzelnte sichergestellte Punkte, zwischen denen die verbindenden Linien fehlen. Solange das aber der Fall ist, bleiben solche vereinzelnte Erscheinungen für uns inkommensurabel, ohne künstlerisches Verhältnis zu einander und zu der Durchschnittskunst der Namenlosen und Unbekannten.

Hier glaube ich an eine prinzipielle Frage zu rühren. Die Kunstgeschichtschreibung, die die Bedingungen des Kunstschaffens als Facit aus den anderen Kulturbestrebungen zu gewinnen hoffte, die aus der Untersuchung der allgemeinen Kulturzustände die Erkenntnis der Kunst als reife Frucht zu gewinnen gedachte, hat uns so viele Trugbilder vorgespiegelt, auf so viele Abwege geführt, uns so oft statt Ursachen und Gründen schöne Worte und geistreich erklügelte Kombinationen geboten, dass wir heute über Gebühr bereit sind, ihr zu misstrauen und in einer rein stilkritischen oder rein psychologischen Forschung den einzigen richtigen Weg für unsere Wissenschaft zu erblikcen. Aber wir dürfen doch nicht vergessen, dass wir erst auf den Schultern dieser Vorgänger zu der neuen Kenntnis gelangen konnten; denn der Gedanke: »die Kunst ist selbst nichts Absolutes; sie ist eine historische Erscheinung«, den der Begründer jener Richtung, Schnaase, als ihr Leitwort aussprach, ist noch lange kein so allgemein anerkannter, um schon als überwunden gelten zu dürfen, auch wenn das leise Bedenken, das der kluge Immermann schon 1840 über die »Niederländischen Briefe« aussprach: »und dann kam es mir auch vor, als ob der Autor zuweilen seine Nadeln so fein schliffe, dass sie ihm unter den Händen zerbrächen,« in einem gewissen Sinn von all seinen Nachfolgern gelten kann. Mir wenigstens will bedünken, dass das Verstehen der wich-

tigsten Kulturmomente dem Begreifen der rein künstlerischen Fragen vorangehen muss und dass wir bisher nur in jenen Epochen stilkritische Resultate erzielt haben, deren Kultur uns in einem einheitlichen Bilde geboten wurde. Ich glaube, unsere Kenntnis der italienischen Quattrocentokunst beruht zum guten Teile darauf, dass sie auf einer Kulturdarstellung von unerreichter Meisterschaft beruht, dass wir dank Burckhardt mit einem einzigen Blick die widerstreitendsten Richtungen jener Zeit überblicken können und dass uns deshalb das, was uns als verwandt anzieht und als fremdartig abstösst, in gleicher Weise als zum Ganzen gehörend, als die hellen und dunklen Farben desselben Bildes erscheint.

Ganz anders verhält es sich mit dem XVIII. Jahrhundert; wir kennen — wenigstens soweit es sich um die Grundlagen der künstlerischen und nicht der literarischen Kultur handelt — nur einzelne Seiten seines vielfacetirten Wesens; in Frankreich kennen wir doch das galante XVIII. Jahrhundert der Goncourt und in Italien das schwächlich gelehrte Justis, gerade in Deutschland aber fehlt jeder Versuch eines einheitlichen Zusammensammenfassens der vielen Einzelkräfte zu einem Ganzen und die widerstreitenden Elemente, in denen uns besonders Vollbehr so viele für unsere Kunzt wichtige Keime gezeigt hat, erscheinen nicht wie die Licht- und Schattenpartien eines Gemäldes, sondern wie die weisesn und schwarzen Flecken der Karte eines nicht erforschten Erdteiles.

Wenn man mir schon die Berechtigung dieses Postulats, der Feststellung der Hauptlinien der deutschen künstlerischen Kultur des XVIII. Jahrhunderts, bevor an die Probleme der Künstlergeschichte herangetreten werden kann, nicht zuerkennen will, so wird man es doch sicher beim Porträt tun müssen. Denn bei diesem Zweig der Malerei, dessen Gegenstand die äussere Erscheinung des Menschen ist, erheischt die Frage: wer diese Menschen waren, für wen und weshalb sie sich malen liessen, was sie von ihrem Äusseren dachten und wie sie es von anderen gesehen wissen wollten — sicher eine Antwort, ehe wir zu der weiteren schreiten können: wieweit ein Künstler es den Besten seiner Zeit genug getan habe, welchen Rang er beanspruchen dürfe. Um auf das vorhin gebrauchte Beispiel zurückzukommen: die Bildnisse eines Andrea del Castagno würden uns nicht so viel sagen, wenn uns nicht der Typus des Renaissancemenschen geläufiger wäre.

Auf alle derartigen Fragen der künstlerischen Kultur werden wir erst dann Antwort finden, wenn uns das Material dazu durch Einzeluntersuchungen, wie es das Buch über den Oelenhainz ist, geboten wird; und manche Erwägung in dieser Richtung drängt uns gerade seine Lektüre auf.

In einer Rede »Vom Verdienste des Porträtmalers«, die Sonnenfels in einer Versammlung der k. k. Zeichnungs- und Kupferstichakademie in Wien am 23. September 1768 vorlas (Sonnenfels, Gesammelte Schriften Wien, 1786, VIII, 349), führt er aus, dass der gemeine Mann in seinem Verhältnis zur Kunst nicht in Betracht komme, dass so oft von der Beförderung oder dem Verfalle der Künste die Rede ist, Lob und Tadel hauptsächlich auf den Adel zurückfalle. »In Werken des Geschmackes stellt er die Nation vor.« Denken wir an die österreichische Porträtkunst der vorhergehenden Jahrzehnte, so erscheinen diese Worte richtig, aber gerade zur Zeit, als Sonnenfeld sie sprach, hörten sie auf, es zu sein.

Zwei Jahre später begegnen wir dem ersten Bildnis des Oelenhainz, dem Porträt des Leibarztes Ritter von Humbourg, und in diesem wie in den folgenden Bildern lernen wir unsern Maler als einen jener kennen, die — wenigstens für Wien — den Übergang von dem repräsentativen Porträt der Fürsten und sich fürstlich Geberdenden zum psychologischen individualisirenden Bildnisse vom Ende des Jahrhunderts bilden. Beamtenadel und Bürgerliche überwiegen in seinem Oeuvre und wo er fürstliche Personen zu porträtiren hat, gibt er ihnen entweder ganz einfache Posen und idyllisches Beiwerk — wie etwa beim Porträt Maria Antoinettes im Besitz des Grafen Latour in Wien (Oelenhainz T. II.) oder dem des Grafen Josef Breuner, das ich im Heft Grafenegg der österreichischen Kunsttopographie publizire — oder wo er Staatsbilder malen muss, lässt er das geistige Wesen der Persönlichkeit doch nicht ganz unter dem Pomp des Beiwerks untergehen. Vergleicht man etwa zwei Repräsentationsbilder, wie die des fürstlichen Paares Johann und Eleonore von Schwarzenberg (Oelenhainz T., VI. u. VII.) mit solchen Maria Theresias und rhres Gemahls, den bravoureusen Schöpfungen eines Meyteus, so erscheint der Untersehied völlig schlagend. Aber es hiesse irre gehen, wollte man in Oelenhainz einen psychologischen Darsleller geistiger Potenzen sehen, wie etwa Graff es war; er nimmt eine Übergangsstellung ein, wie wir sie etwa bei Martin Knollers Porträt des Galleriedirektors Rosa im Wiener Hofmuseum (1775) erkennen. Und es ist charakteristisch, dass die unmittelbar folgende Generation, die ja am härtesten zu urteilen pflegt, die Ansätze zum Neuen in ihm verkannte und ihm das teilweise Festhalten am Alten zum Vorwurf machte; „er habe," sagt Füssli, „die seltene Kunst besessen, manchen ehrsamen Hauptmann oder Leutnant von der Landmiliz wie einen Feldherrn geharnischt zu gestalten" etc. (S. 20). Dieses Urteil ist sicher ungerecht, wenngleich der Maler noch oft dem Wunsch der Porträtirten nachgab und sie als mehr erscheinen liess, als sie waren; als mehr oder als etwas anderes, denn das ist nicht nur die Zeit, in der es dem Bürger gefiel, den Vornehmen zu spielen, sondern auch dem Vornehmen, sich unter seinem Stande zu verkleiden. Und wenn wir unter den Werken des Oelenhainz ein vom Jahre 1782 datirtes Bild eines „Wienerischen Stubenmädchens" finden, das eine fürsliche Geliebte vorstellen soll, so müssen wir an die boshafte cynische Glosse denken, in der Friedel in seinen Briefen aus Wien von 1784 der vornehmen Damen gedenkt, „die ihren Stubenmädchen die Kleider abborgen und darin vermummen." „Diese Art von Maske ist überhaupt sehr in der Mode." (Einschlägige Stellen auch bei Rautenstrauch, Über die Stubenmädchen in Wien, 1781; die ganze Literatur bei Gust. Gugitz, Die Wiener Stubenmädchen-Lit. von 1781 in Zeitschrift für Bücherfreunde 1902/3, S. 137).

Es ist eine stattliche Reihe von Werken, die der Verfasser teils an noch erhaltenen Bildern, teils an solchen, die nach Stichen oder literarischen Zeugnissen nachweisbar sind, zusammengestellt hat; aber sicher repräsentiren diese Bilder nur einen verhältnismässig bescheidenen Bruchteil des ganzen Oeuvres. Speziell für die in Wien verbrachten Jahre sind nur wenige Bilder nachweisbar und die genauere jetzt in Angriff genommene Durchforschung unseres Kunstbesitzes wird gewiss noch manches zutage fördern. Aber soweit ich den reichen Porträtvorrat in Schlössern des kai-

serlichen Hauses und des Adels kenne, werden wir uns im vorhinein damit begnügen müssen, nur einzelne individuell feststellbare Meister aus der grossen Masse des namenlosen Gutes herauszuschälen. Denn die Produktion an Porträts war in dieser Zeit der Individualitäten und Genies, der sentimentalen Freundschaftsbünde und der vergötternden Verehrung mancher Fürsten, der Phrenologie und Physiognomik eine kolossale und wenn wir in der Jugendgeschichte Anton Graffs lesen, dass er 1757 bei dem Hofmaler Schneider in Ansbach täglich ein bis zwei Porträts des Königs Friedrich II. malen musste (R. Muther, Graff, S. 12), so werden wir uns nicht wundern, wenn Sonnenfels in der oben zitirten Rede den Porträtisten im landläufigen Sinne des Wortes den niedrigsten Rang unter den Malern anweist (S. 352). Das Porträtmalen in dieser Art war ein lukratives Gewerbe geworden und leicht erklärt es sich, wie willkommen jeder Künstler war, der diesen Pöbel von »Ähnlichkeitshaschern« überragte und weshalb gute Porträtisten derart mit offenen Armen empfangen wurden, wie Oelenhainz in Zürich, u. z. auch in solchen Städten, deren Künstler sonst einen hohen Rang einnahmen, wie Tischbein in seiner Selbstbiographie von seinem Aufenthalt in Lübeck erzählt. — Da die unter dem Kunstbesitz sichtende Zeit ihres Amtes nicht immer auf Grund der Qualität der Bilder waltete, so ist vieles vom schlechten Durchschnitt erhalten geblieben, wo Werke von Meistern wie Oelenhainz zugrunde gingen; was von seinen Bildern noch da ist, wird sich auf Grund dieses Buches bestimmen und einreihen lassen, das ein reiches Material auch an vortrefflichen Lichtdrucken vereinigt. Alles in allem gehört es zu den Werken, die die Grenzen, die sich einerseits der Autor selbst gesteckt hat und die anderseits im Thema liegen, am treuesten einhalten und die der künftigen Stil- und Künstlergeschichte des XVIII. Jahrhunderts als zuverlässige Bausteine werden dienen können.

Wenn ich mich nun der zweiten Monographie zuwende, muss ich leider dem schlechten Dramatiker gleichen, der lauter Licht und lauter Schatten auf seine Personen häuft; aber ich bin wohl verpflichtet, das eingangs gefällte einigermassen abfällige Urteil über das Buch »Rosalba Carriera« zu begründen. Für eine Monographie über die venezianische Pastelldiva war das Thema ein ganz anders gestelltes. Über die äusseren Umstände ihres Lebens besitzen wir ein überaus reiches Material, da ihr Tagebuch seit lange, ihr Briefwechsel seit kurzem publizirt ist, letzterer sogar in einer vortrefflichen, die meisten rein biographischen Fragen definitiv beantwortenden Weise (Malamanni in Gallerie Nazion. Ital. IV.). Hier war kaum etwas hinzuzufügen und ist auch nichts hinzugefügt worden. Aber auch über Rosalbas künstlerische Persönlichkeit erfahren wir kein Wort und das hätte man nach den sorgfältigen Vorarbeiten verlangen können; denn hier handelt es sich nicht wie bei Oelenhainz um eine künstlerische Persönlichkeit, die mit vielen anderen in gemeinschaftlichem Boden wurzelt und nur zusammen mit diesen begriffen und erklärt werden kann, Hier haben wir es mit einer in ihrer Art einzigartigen Erscheinung zu tun, mit einer Malerin, deren künstlerisches Problem an ihre Person gebunden ist, denn es führen keine sichtbaren Fäden von ihr zu den grossen Pastellkünstlern der Folgezeit, noch erscheinen ihre eigenen künstlerischen Ursprünge klar. Statt der Untersuchung, ob ihr Stil auf dem noch so

keimfähigen Boden der spätvenezianischen Kunst gewachsen ist, oder ob er als ein Ableger der blühenden französischen Porträtmalerei im grand siècle anzusehen ist, erhalten wir nur ein paar Schnurren und die Vermutungen gelehrter Abbé's aus dem XVIII. Jahrhundert. Auch in der Folge werden künstlerische Probleme nie berührt und wir erfahren eigentimmer nur nebenbei, dass Rosalba eine Malerin war; insbesonders gilt das von dem mit unverhältnismässiger Breite behandelten Aufenthalt der Künstlerin in Paris, den die Verf. benützt, um aus der reichlich vorhandenen Literatur eine Menge Hofklatsch über Leute zu erzählen, die von Rosalba teils gemalt, teils nicht gemalt wurden. Da ich oben einer Darstellung der künstlerischen Kultur des XVIII. Jahrhunderts das Wort geredet habe, muss ich hier betonen, dass ich das nicht im Sinn der Verf. verstanden wissen möchte. Diese ganze Chronique scandaleuse der Régence hätte nur unter zwei Bedingungen eine Berechtigung für ein kunstgeschichtliches Buch: Erstens wenn sich beweisen liesse, dass die führenden Personen dieses galanten Regimes irgend einen Einfluss auf Kunst und Künstler ausgeübt haben. Gerade in der französischen Kunst des XVIII. Jahrhunderts wäre eine solche Möglichkeit ja nicht im vorhinein abzuweisen, da hier eine galante Kunstgeschichtschreibung lange genug von style Pompadour, style Dubarry etc. gesprochen hat. Seitdem wir aber die gepriesenste dieser Kunstfreundinnen, die Marquise de Pompadour, aus dem Livre-Journal des Lazare Duvaux als sehr launenhafte Käuferin ohne jeden bestimmten leitenden Gesichtspunkt kennen gelernt haben, ist jene Einteilung wohl abgetan und bleibt einer Geschichtschreibung überlassen, die lieber in Dessous, als in Archiven wühlt und sich den düstern Bau der Wissenschaft mit Rosenkränzen zu erheitern liebt. — Die zweite Bedingung wäre, wenn nicht einzelne Personen, aber der erhöhte Pulsschlag des Pariser Lebens irgend einen Stilwandel bei Rosalba herbeigeführt hätte. Darüber hören wir keine Silbe in dem vorliegenden Buche, aber ich denke, wir sind darüber einig, dass Rosalba vor und nach Paris ganz gleich gemalt hat und lernen infolge dessen die Lesefrüchte der Verf. ohne besondere Neugierde kennen.

Das von dem Pariser Aufenthalte Gesagte gilt abgeschwächt auch von dem Wiener, der durch die reizenden, lebendigen Briefe Giovanna Carrieras einen besondern Charme erhält. Wieder — wie bei Oelenhainz — müssen wir uns wundern, dass von Rosalbas Wiener Arbeiten so wenig nachweisbar ist; in unseren Sammlungen ist meines Wissens nichts, was in Zusammenhang mit ihr gebracht werden könnte und ihr Aufenthalt in Wien bleibt noch mehr ohne Spuren, wie der erste Liotards, auf den jüngst Frimmel einiges Licht geworfen hat.

Weitere Kapitel beschäftigen sich mit dem Seelenleben Rosalbas. Ich vermag all die Probleme, die die Verf. aufwirft, nicht zu begreifen; Rosalba ist unvermählt geblieben, wie neun Zehntel der „berühmten Frauen" und das Liebesleben, das ihr die Verf. — wohl um sie vor dem Verdacht von Mangel an Weiblichkeit zu retten — andichtet, ist doch durch die Tagebucheintragung: „Zanotti schien trüb gestimmt zu sein," nicht erschöpfend bewiesen. Die andere Frage ist die nach dem Schwachsinn der Malerin an ihrem Lebensabend; als Monographistin fühlt sie sich verpflichtet, ihre Heldin gegen Malamanni vor diesem Verdacht in Schutz

zu nehmen. Sie beruft sich auf das Testament der Künstlerin, das von ihrem klaren Verstand Zeugnis ablegt. Nun, auch Malamanni hat das Testament gekannt, ja er hat sogar — was die Verf. nicht tut — sein Datum mit publizirt und gefolgert, dass in den Monaten zwischen seiner Ausfertigung am 19. Dez. 1757 und dem Tod der Malerin (15. April 1758) jene geistige Umnachtung eingetreten sein konnte, von der Girolamo Zanotti, der Vetter des trüb gestimmten, ja böswillig zu reden keine Ursache hatte. Sei dem übrigens wie es sei, ich glaube kaum, dass so breit angelegte, subtile Untersuchungen bei einer künstlerischen Persönlichkeit am Platze sind, die der Pikanterie, dass sie eine Dame war, entkleidet, doch eigentlich erheblich hinter Liotard und Sebastiano Ricci rangirt.

Am Schlusse ihrer Arbeit gewährt uns die Verf., weil sie jenem Tagebuch ihrer Heldin nichts hinzuzufügen hatte. einen Einblick in das ihrige; ausser einer mehrere Seiten langen Übersetzung aus Goldonis Memoiren, die einen Liebesroman des Lustspieldichters schildern, hören wir hauptsächlich von einem Bilde der heiligen Therese, das von einem Abbate — wieder ein Abbate! — der Rosalba zugeschrieben wird und mit dem sie, wenn es wirklich von ihr ist, Correggio übertroffen hätte. Ob es aber von ihr ist, weiss die Verf. nach 354seitiger Beschäftigung mit der Carriera nicht, und ich weiss es auch nicht. Ich weiss aber, wovon die Verf. mit keinem Worte spricht, dass die Malerin viele religiöse Bilder gemalt hat, dass Moschini ein solches in S. Trovaso beschrieb, dass der religiöse Inhalt zweier jüngst in der führenden Kunstzeitschrift des Deutschen Reichs (Jahrb. d. Preuss. Kunstsammlungen 1902) agnoszirt wurden etc.[1]), und dass derartige Bilder zur Agnoszirung des in Chioggia befindlichen heranzuziehen gewesen wären.

Es ist in jüngster Zeit viel von Organisation der Kunstwissenschaft gesprochen worden; zu einer solchen Organisation gehört wohl u. a. auch, dass man alles Schädliche und Überflüssige von ihr abzuhalten sucht. Trotzdem kommt es mir, der den angeblich mit den Tagen Stuart Mills entstandenen völlig neuen Kulturfaktor nicht derartig hoch einzuschätzen vermag, hart vor, so ungalant über das Buch einer Dame gesprochen zu haben. Aber — zur Rechtfertigung eine Anekdote, die auch aus dem XVIII. Jahrhundert stammt und dieses Saeculum charakterisirt, in dem die Könige Schöngeister sein und die kleinen Philosophen die grossen Könige schuhriegeln wollten. Als Mendelsohn von Friedrich II. zur Rede gestellt wurde, weil er sich abfällig über die Poesien des Königs geäussert hatte, sagte er: »Wer Verse macht, schiebt Kegel. Und wer Kegel schiebt, muss sichs gefallen lassen, dass der Kegelbub ausruft, wieviel er geschoben hat.«

---

[1]) Ein Zeugnis an abgelegener Stelle: Im Testament des Johann Georg Leopold von Haekh in Wien vom 28. Dez. 1768 wird der Hofmeisterin Ellinger Leitzersdorf ein Muttergottesbild gemalt von der Malerin Rosalba hinterlassen. Quellen zur Gesch. d. Stadt Wien; erste Abt. III. Band, Reg. 2606.

Hans Tietze.

Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, herausgegeben von Ludwig v. Buerkel 1907. 2. Halbband, Quart, XI u. 95 SS.

In diesem Halbband bildet der erste Artikel über das Mädchen von Antium von Adolf Furtwängler das Hauptstück (S. 1—11 mit 2 Gravuren, 2 Vollbildern und 2 Textillustrationen). Furtwängler setzt die wunderschöne Statue, ohne Zweifel die schönste Antike, die uns in letzter Zeit der Boden geschenkt hat, in den Beginn der hellenistischen Zeit und macht von den Stilelementen, die sich in ihr begegnen, besonders auf den Anteil Lysipps aufmerksam. Ja er geht so weit, die von Plinius erwähnte Weihrauchspende des Phanis, eines Schülers Lysipps' zu vermuten. Er hat die schöne Studie Emanuel Löwys im Augustheft der Zeitschrift Emporium nicht mehr gesehen, die die praxiteleischen Elemente des Mädchenbildes hervorhebt. Diese Arbeit muss verglichen werden. Furtwänglers Aufsatz geht eine gut gemeinte Schilderung des bedeutenden Gelehrten von W. Rietzler voraus, die aber, wie mir scheint, seiner Bedeutung nicht völlig gerecht wird. Eine neue Erscheinung auf dem Gebiete der Kunstgeschichte ist Heinz Braune, der Beiträge zur Malerei des Bodenseegebietes im 15. Jahrhundert bringt. (S. 12 bis 23, mit 2 Vollbildern und sechs grossen Textillustrationen). Die 6 erhaltenen Bilder aus einem Passionszyklus bildeten mit anderen verlorenen zusammen einst einen grossen Altar, der wohl in der Gegend von Bregenz stand. Sie bilden eines der älteren Zeugnisse für die oberrheinische Malerei im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts. Besonders fällt der starke italienische Einfluss auf, der hier direkter vorherrscht, als etwa in der Schule von Köln, wo sich mehr eine avignonische Umbildung bemerkbar macht. Durch die Bekanntmachung und sorgfältige Behandlung dieser Bilder erwarb sich der Autor ein Verdienst, nur scheint er, was jetzt bei Behandlung älterer deutscher Bilder die Regel zu werden droht, bei ihrer künstlerischen Einschätzung zu hoch zu greifen.

Braune erscheint nochmals mit einem Beitrag zu Dürers Porträt des Oswald Krell (S. 28—83, mit einem Vollbild und einer Textillustration). Von dem Dargestellten auf dem berühmten Münchner Porträt werden wertvolle Lebensnotizen gebracht und endlich zwei Ölbilder im germanischen Museum mit dem von wilden Männern gehaltenen Wappen Oswald Krells selbst und seiner Gattin Agathe von Essendorf als echte Arbeiten Albrecht Dürers erwiesen. Wie erfreulich, dass nicht die Vollstopfung von Dürers Werk durch schlechte fremde Arbeit wie bei Thode allein die Literatur füllt, sondern dass es durch besonnene Forschung noch immer möglich ist, wertvolle Arbeiten Dürers ans Licht zu bringen.

Einen unbeschriebenen Teigdruck des fünfzehnten Jahrhunderts in der königlichen Bibliothek in München, die heilige Katharina darstellend, bringt Dr. Georg Leidinger in einer Facsimile-Nachbildung. Er verspricht, den reichen Schatz solcher seltenen Blätter, den diese Bibliothek besitzt, nach und nach folgen zu lassen (S. 24—27).

Eine Landschaft von Rubens fand Karl Voll auf der Rückseite des kleinen jüngsten Gerichtes in der Münchner Pinakothek (34—38 mit einem Vollbild). Es ist eine der glücklichsten Bereicherungen dieser Sammlung. Die Landschaft ist ganz im Stile der heimischen niederländischen Kunst.

Zwei neuerworbene Terracotta-Modelle Berninis im grossherzoglichen Museum zu Schwerin von Dr. Ernst Steinmann, Direktor des grossherzoglichen Museums in Schwerin (mit 3 Vollbildern — davon zwei Duplexautotypien — und 3 Textillustrationen). Es sind das zwei Gruppen: Venus entdeckt den toten Adonis und die Zeit enthüllt die Wahrheit. Steinmann nennt die Zeit (il tempo) den Zeitgott. Bei dieser Erfindung, sollte man glauben, würde der Genius der deutschen Sprache tief verletzt sein, oder, um bei Steinmanns Ausdrucksweise zu bleiben, der deutsche Sprachgott, — aber siehe, er schmunzelt. Was ist da geschehen. Es lächert ihn, weil die Gruppen, so pompös angekündigt, nicht von Bernini sind, sondern stumpfe Fälschungen. Wenn der Leser mit diesen Fälschungen durch die ganze Kunstgeschichte gehetzt wird, um dann ermüdet mit duftenden Phrasen gefüttert zu werden, wird er an die Schäferin bei Virgil erinnert, die den müden Schnittern ein Gericht aus zerquetschtem Knoblauch und Thymian vorstellt (Testylis et rapido fessis messoribus aestu alia serpullumque herbas contundit olentis). Was Herr Steinmann immer für Eideshelfer hat. »Herr Oberintendant J. Böttiger«, sagt er, »sah das Modell Berninis vor kurzem in Schwerin. Er erinnerte mich mit Recht an den antiken Adonis, welchen das Museum in Stockholm besitzt.« Diese Statue, meist Endymion genannt, abgebildet bei Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Skulptur, Tafel 510, wurde angeblich 1783 in den Ruinen der Villa Adriana in Tivoli gefunden. Sie wurde 1785 in Rom an Gustav III. von Schweden verkauft und zwar durch Vermittlung Piranesis. Ein Blick auf die Grabstatue eines jungen Maltheserritters in der Maltheserkirche auf dem Aventin von der Hand Piranesis beweist, dass auch der Endymion in Stockholm ein Werk Piransis ist, gemacht mit Benützung der Statue des Titelheiligen in San Sebastiano von Giorgini nach einem Entwurfe Beninis und des Apollo von Belvedere. Als der nordische Gründling Antiken suchte, wurde die Statue Piransis zerschlagen, wohl von ihm selbst, wieder zusammengefügt und statt der in der Villa Adriana ausgegrabenen Statue verkauft. Daher passten alle Stücke genau aneinander bis auf den kleinen Finger der rechten Hand und ein anderes nicht viel grösseres Stückchen. Von Steinmann, dem Patron aller Fälschungen, wurde die Statue wieder als eine Antike ausgegeben. Eine Replik des Endymion in St. Petersburg ist natürlich ebenfalls nur eine Replik, die Piranesi von seiner eigenen Statue machte oder machen liess. Die Existenz einer damals in der Villa Adriana ausgegrabenen Statue ist durch einen Rechtsstreit, der über sie ausbrach, erwiesen. Sie steht heute vielleicht in einer römischen Antiken-Sammlung, oder wurde von einem besseren Kenner, als der König von Schweden war, in das Ausland gebracht.

Herrn Dr. von Buerkel ist jedoch zu raten, die Beiträge Steinmanns lieber zehnmal anzusehen, ehe er sie aufnimmt. Da wir wieder bei dem Herausgeber dieses schönen Halbbandes sind, so müssen wir ihn schliesslich wegen des Mutes loben, mit dem er seinen individuellen Geschmack vertritt, als er die Werke Fritz Boehles bringt, (S. 53—65 mit zwei Gravuren, zwei Vollbildern und sechs Textillustrationen,) des modernen Bildhauers, Malers und Kupferstechers, wenn sie auch nicht nach jeder-

manns Geschmack waren. W. Riezlers Text dazu mit seinem blümelnden Snobismus ist hoffentlich nach Niemandes Geschmack.

Wien. Franz Wickhoff.

Neuere Literatur über die Entstehungsgeschichte von Michelangelos Medicikapelle.

Man hebt zuweilen das Nutzlose kritischer Betätigung hervor und wendet gegen sie ein, dass Bessermachen die einwandfreieste und überzeugendste Kritik sei. Aber es gibt Fälle, bei denen das Bessermachen in der Kritik besteht und bestehen muss. Denn häufig ist in der historischen Forschung nicht oder doch nicht ausschliesslich das die Veranlassung von irrigen Resultaten, dass einfach ein gegebenes Quellenmaterial ungenügend oder verkehrt benützt wurde, sondern dass Lücken im Material den Interpreten zu gewissen Ergänzungen desselben zwangen, um die sich ergebenden Fragen einer Lösung zuführen zu können. Wen nun eine Untersuchung desselben Materials zu der Überzeugung bringt, dass auf diese Weise entstandene Auffassungen durch eine der Wahrheit näher kommende Darstellung ersetzt werden müssen, wird nicht anders können, als sich mit den Vorgängern auseinanderzusetzen und womöglich die Tendenzen aufzuweisen, die verursacht haben, dass ihre Materialergänzungen und -Interpretationen nicht in berechtigter, vorurteilsloser Weise vorgenommen wurden.

Es ist klar, dass, je exzeptioneller eine künstlerische Schöpfung dem modernen Bewusstsein erscheint, desto leichter die Objektivität der Forschung durch die subjektive Stellungnahme bei der Beschäftigung mit den um sie sich gruppirenden Problemen beeinflusst wird. Wenn dazu noch ein zwar reiches, aber überaus lückenhaftes Material an schriftlichen sowohl, wie bildlichen Quellen auf Schritt und Tritt die sorgfältigste Wägung des Quellenwertes und die vorsichtigste Interpretation und Ergänzung der gebotenen Aussagen erfordert, so kann man sich erklären, aus welchen Gründen es über kein anderes Kunstwerk, was Entstehungsgeschichte seiner formalen Erscheinung und Auslegung der ihm zugrunde liegenden gedanklichen Beziehungen betrifft, eine solche Fülle einander widersprechender Angaben und Auffassungen gibt, wie über die Medicikapelle.

Ebenso aber ist leicht einzusehen, dass diese Forschungsbedingungen bei allen Divergenzen im Einzelnen die Herausbildung einer gemeinsamen Tradition, eines immer von neuem wieder unbesehen übernommenen Vorurteiles als Ausgangspunkt und Grundlage der Untersuchung an den Stellen, wo das Quellenmaterial versagt oder verschiedene Auslegungen zuzulassen scheint, begünstigen können, was in unserem Fall bestimmte Umstände bei den Darstellungen der Entstehungsgeschichte der Kapelle, die uns hier allein beschäftigen, veranlasst haben. Einem Widerlegungsversuch bietet sich, soweit nicht aus dem Material heraus ein Gegenbeweis geführt werden kann, einzig der anfangs bezeichnete Weg, also ein näheres Eingehen auf die Tradition, die hier eine solche Lebenskraft besitzt, dass auch die neueste Literatur vollkommen unter ihrem Banne steht, die wenigen Stimmen, die

gegen sie laut wurden, ungehört geblieben sind. Das zwingt dazu, auf ihre Wurzeln zurückzugehen und im Folgenden einmal vom üblichen Besprechungsschema abzuweichen und nicht eine einzelne wissenschaftliche Arbeit, auch nicht eine Reihe gleichzeitiger Arbeiten mit verwandtem Thema zum Objekt der kritischen Auseinandersetzung zu machen, sondern in den Mittelpunkt das Kunstwerk selbst zu rücken und nicht nur seine neueste Literatur zu erörtern, sondern wenigstens als Gruppe auch die ältere, seit überhaupt die Frage nach den Umständen und Bedingungen seiner Entstehung aufgeworfen wurde.

Die traditionelle gemeinsame Voraussetzung dieser Darstellungen ist die, dass von einer ruhigen steten Ausführung der heute bestehenden Kapellendekoration nach Genehmigung der nötigen Pläne durch den Auftraggeber nicht die Rede sein könne, dass vielmehr von einer ganzen Reihe von Projekten jedes zur Ausführung bestimmt und begonnen, jedes aber infolge einer Planänderung durch das folgende unterbrochen und verdrängt wurde, so dass die heutige Form der Kapelle und ihrer Monumente erst auf einen relativ späten, von den verschiedenen Forschern verschieden datirten Schlussplan zurückgehen würde. Dieser sei recht eigentlich das Resultat von Kompromissen und weiche von den vorhergehenden so weit ab, dass sogar die heutige Verteilung der Gräber erst in ihm auftrete.

Gewisse Phasen gibt es in der Ausbildung der ganzen Dekorationsidee, darüber lassen die Quellen keinen Zweifel. Allein in der ersten der beiden bei solchen Untersuchungen geläufigen Quellengruppen, den eigenhändigen Zeichnungen, finden sich Entwürfe zu einem Freigrab mit vier Sarkophagen neben solchen zu einem Wandgrabmal mit zwei Sarkophagen und Entwürfen zu einer architektonischen Wandgliederung mit einem Sarkophag; die beiden letzten Typen sind ausserdem noch in Skizzen von fremder Hand vertreten, die durch Beischriften oder das verwandte Gruppirungsschema für diesen Materialkreis gesichert scheinen.

Es ist fast immer richtig erkannt worden, dass eine Ordnung der verschiedenen Typen nur durch den Anschluss an das Ergebnis der Untersuchung der zweiten Quellengruppe, der Schriftquellen, zu erreichen ist, dass deren sinngemässe Verwertung Vorbedingung für eine glaubhafte Reihung der Kompositionsversuche bildet. Aber eben diese Gruppe ist in unserem Fall von besonderer Eigenart, deren Verkennung zu einem Teil die Ursache für die divergirenden Untersuchungsresultate gewesen ist.

Die beiden erzählenden Quellen, Vasari und Condivi, versagen, einige Marmorkontrakte, zahlreiche, aber ganz zufällig erhaltene Vermerke M.'s über Zahlungen an Handwerker führen nicht weiter; man ist allein angewiesen auf die Korrespondenz M.'s. Von dieser kommt im Wesentlichen nur der Briefwechsel mit seinem Vertreter in Rom, durch den der Verkehr mit dem Auftraggeber vermittelt wurde, in Betracht. Die Schwierigkeit besteht nun darin, dass M.'s eigene Briefe, die mit ihren Berichten über Pläne und Fortschritte der Arbeiten unmittelbar in die Entstehungsgeschichte einführen würden, fast alle verloren sind; muan muss aus den Antwortschreiben, die wenigstens doch zum grössten Teil auf uns gekommen sind, also aus Bezugnahmen auf Unbekanntes, aus Beurteilungen, Aussetzungen und Ähnlichem, Rückschlüsse ziehen. Aus einer sehr grossen Materialmasse musste man eine beschränkte Anzahl von entscheidenden

Aussagen, die entweder auf mit beiderseitigem Einverständnis wirklich intendirte Projekte oder Fakten der Ausführungsarbeiten hinwiesen, zusammentragen und sehen, ob diese ein zusammenhängendes Bild ergaben; aber man hat es vorgezogen, die Masse als Ganzes zu nehmen und in einer Weise, die nicht anders als flüchtig zu bezeichnen ist, etwa wie eine erzählende Quelle zu behandeln und zu verwerten. Da jeder die dabei unumgänglichen Vervollständigungen und Auslegungen in verschiedener Weise vornahm, ist es natürlich, dass die Ergebnisse, die Vorstellungen über die einzelnen Phasen, die Ansichten über die Datirungen derselben und vor allem die Datirung der Festsetzung des letzten Projektes weit auseinandergehen.

Schon das erste Auftauchen des Planes überhaupt wird verschieden angesetzt. Zwar erledigt sich die Datirung Burgers, der in den Schlusskapiteln seiner umfangreichen Geschichte des Florentinischen Grabmals (Strassburg, 1904) auch die Medicikapelle eingehend behandelte (p. 345 ff.), auf 1519 dadurch, dass er die wohl begründete Datumskorrektur des Briefes, auf den er sich stützt, durch Frey (Reg. 48)[1]) übersehen hat; aber während Frey die ersten Verhandlungen in den Herbst 1520 setzt, legte Thode (Reg. 278)[2]) die Beschlagnahme von Marmor durch den Kardinal Giulio im März 1520, über die M. in einem Brief aus dem Jahr 1523 berichtet (Lett. 421)[3]), so aus, dass schon damals der Plan, die Grabkapelle einzurichten, bestanden hätte. Da Giulio sich zur gleichen Zeit für die Auflösung des Kontraktes für die Lorenzofassade einsetzte, hat diese Vermutung etwas Bestechendes. Wenn auch Cambis angebliche Datirung des Arbeitsbeginnes in den März 1520 nach Frey (Reg. 41) ein Irrtum ist, so bleibt doch ungewiss, wie er sich abfinden will mit dem bei Moreni (Delle tre sontuose capp. Med.) zitirten, bisher übersehenen Atto capitolare vom 1. März 1519 (st. c. 1520), in dem von der »muraglia ordinata di fare dal Reverendissimo Cardinale della nuova Sagrestia« die Rede ist — vorausgesetzt, dass Moreni richtig zitirt, was ich nicht nachprüfen kann.

Einwandfrei ist bezeugt und seit langem allgemein anerkannt, dass das erste Projekt, von dem wir Kenntnis haben, einen isolirten vierseitigen Aufbau mit je einem Sarkophag auf jeder Seite vorsah (28. XI. 1520. A. B. pag. 161)[4]); man äusserte von Rom aus Bedenken, ob der verfügbare Raum — wie Fabriczy und Geymüller festgestellt haben, stammen die Mauern der von vornherein zur Aufnahme der Monumente bestimmten Kapelle von S. Lorenzo im Rohbau aus der Zeit des Kirchenbaues — ausreichen würde.

An dieser Stelle setzt die allgemeine Unsicherheit in den Darstellungen ein, die jetzt allmählich zu einer Unsicherheit M.'s geworden ist, so dass Frey kürzlich in seiner Publikation der Handzeichnungen M.'s schreiben konnte: »M. schwankte beständig in Bezug auf die Zahl, Anordnung und Gestalt der Sarkophage oder Cassoni, seitdem der Plan des Freigrabes verlassen werden musste.« Es wäre zwecklos, wenn hier das bunte Durch-

---

[1]) Studien zu M. II. in Jahrb. d. preuss. Kunsts. 1896.
[2]) Michelangelo u. das Ende der Renaissance I (1902) p. 341 ff., im Text p. 291.
[3]) Milanesi. Le lettere di M. B. 1875.
[4]) Frey. Ausgewählte Briefe an M. B. 1899.

einander der verschiedenen Anschauungen und Vorschläge wiedergegeben werden sollte. Zum Verständnis der neuesten Literatur genügt eine Wiedergabe der Hauptdaten aus den Arbeiten, die wirklich auf das Quellenmaterial basirt wurden, unter Weglassung aller blossen Hypothesen.

Mit grosser Einstimmigkeit nimmt man an, dass das Freigrab sich als unausführbar erwies, und infolgedessen in einer Zeit, die man bald als nicht näher fixirbar bezeichnete, bald auf 1523/4 festsetzte, eine Planänderung stattgefunden habe, nach der zwei Monumente an den Wänden rechts und links von der Altarseite der Kapelle mit je zwei Sarkophagen für die beiden Duchi und die beiden Magnifici aus dem mediceischen Hause angelegt werden sollten. Das gilt allen als das eigentliche Grundprojekt, das in der Zukunft während seiner Ausführung noch eine Reihe von Umformungen durchmacht.

Springer, der zuerst eine ausführlich begründete Darstellung gab (Raffael und M. 1878 p. 377 ff.), liess schon im Juni 1524 eine Unterbrechung der Arbeiten durch eine Umformung der Dekorationsidee eintreten, indem die Einbeziehung der beiden selbständig geplanten Papstgräber (für Leo X. und Klemens VII.) zu einer Reduktion der Herzogsgräber in je ein Monument mit einem Sarkophag geführt habe; diese Anordnung sei beibehalten worden, auch als man das ganze Projekt auf die Errichtung von zwei Grabmälern für die jüngeren Herzöge eingeschränkt habe (1525).

Nach ihm beschäftigte sich Hermann Grimm (in Jahrb. d. preuss. Ksts. 1880 p. 17 ff.) weitläufig mit den historischen Quellen und folgerte aus ihnen, dass das Projekt der beiden Doppelgräber erst nach 1530 aufgegeben worden sein könne; da nach M.'s Briefen unter allen Umständen nur zwei Feldherrenstatuen beabsichtigt waren, hätte der eine capitano über den Särgen der beiden Duchi, der andere über den Särgen der beiden Magnifici in ihren Nischen sitzen müssen. Die Papstgräber seien schon 1527 aufgegeben worden, sie hätten an der der Altarwand gegenüber liegenden Seite nebeneinander aufgestellt werden sollen.

In neuerer Zeit begründete Symonds (The life of M. B. 1893) in einer sehr verworrenen, auch alte Irrtümer der italienischen Literatur wiederholenden Darstellung aus Briefstellen von 1525 Okt. und 1526 April seine Ansicht, dass damals die heutige Anordnung der Gräber festgesetzt wurde.

An Springer hat sich in den entscheidenden Angaben die Mehrzahl der neueren Forscher angeschlossen, so Frey in den „Studien“, der aber in manchen Punkten auch Grimm zu folgen scheint, Thode a. a. O., dessen ausführliche Meinungsäusserung und Begründung freilich noch aussteht, und Burger (a. a. O.). Zu einem ähnlichen Resultat wie Grimm gelangt neuerdings Gottschewski[1]) auf ganz anderem Weg, der eine Erörterung an anderer Stelle notwendig macht.

In geradem Gegensatz zu diesen Darstellungen steht eine Auffassung, die schon den Vorzug der Einfachheit für sich hat, trotzdem aber — nicht ohne Schuld ihrer Vertreter — fast völlig unbeachtet geblieben ist. Gerspach erklärte bereits 1897 in einem kurzen Artikel (Rév. de l'art

[1]) Vortrag des kunsthist. Inst. in Florenz, s. Kunstchronik 1907/8 Nr. 3.

chrét. VIII. p. 185), leider ohne irgend eine Begründung zu geben, dass nach Aufgabe des Freigrabprojektes drei Wandgräber mit je einem Sarkophag geplant worden wären. Die frühe Datirung des ausgeführten Planes übernahm Geymüller[1]), da er konstatirte, dass einige frühe Zahlungen sich auf architektonische Details beziehen. Dadurch, dass er das übrige historische Material nicht gekannt hat oder doch nicht verwendete, kam er zwar um die Schwierigkeiten herum, die die übrigen auf eine falsche Bahn gelenkt hatten, entging aber dafür auch nicht dem Schicksal, dass seine Ansicht keinen Anklang fand, neuerdings sogar durch Frey eine scharfe Zurückweisung erfuhr. Nicht viel besser erging es Berenson[2]), der aus einer ästhetischen Analyse der Figurengruppen in ihrer heutigen Form und einer Zusammenstellung der Zeichnungen die einheitliche Konzeption und Durchführung des ausgeführten Programmes seit dem Jahre 1524 folgerte. Seine Gründe, so die »laws of harmonious compactness« waren nicht geeignet, der allgemeinen Anschauung ein Ende zu machen, die eine so wohl begründete Unterlage im historischen Quellenmaterial zu haben schien; das kann nur auf dem Wege einer Nachprüfung eben dieser Unterlage geschehen.

Zwischen dem Brief vom Nov. 1520, in dem die Freigrabskizze begutachtet wird, und dem Anfang des Jahres 1524, mit dem das Nachrichtenmaterial wieder reichlicher wird, liegt eine Zeit, für die die einzige Quelle ein Brief M.'s aus dem Frühjahr 1523 (Lett. 421) ist, in dem er den bisherigen Gang der Verhandlungen mit dem Kardinal darlegt. Von irgend einem Planwechsel ist nicht die Rede, im Gegenteil scheint es sich um ein bestimmtes, nicht näher bezeichnetes Projekt zu handeln, das schon die Billigung des Auftraggebers gefunden hat, der jedoch eine bindende Abmachung für die Ausführung hinausschieben möchte, weil die politischen Ereignisse, dann der Tod Hadrians und die Bemühungen um die Nachfolge in der Papstwürde ihn und seine Kasse völlig in Anspruch nehmen mussten. Sobald aber diese äusseren Hemmungen beseitigt sind, und Kardinal Giulio Klemens VII. geworden ist (19. XI. 1523), finden wir M. in Rom (Dez.), von wo er mit festen Aufträgen nach Florenz zurückkehrt und sofort die Arbeiten aufnimmt. Das erste war die Herstellung von grossen Modellen (begonnen 12. I. 1524 Ric. 583; das eine vollendet 12. III, Ric. 587); Zahlungen für das Material, das dazu benötigt wurde und für die helfenden Arbeitskräfte sind für das ganze Jahr von M. notirt und erhalten (eben die Ricordi in Milanesis Lettere di M. p. 561 ff.).

Zwei Fragen ergeben sich an diesem Punkt: welche Verteilung der damals beabsichtigten Grabstätten im Kapellenraum wurde von den Modellen vorgesehen, und welche Gestalt hatten diese? Wenn es möglich wäre, sie aus dem historischen Material mit Sicherheit zu beantworten, so wäre damit für die Aufklärung der Entstehungsgeschichte schon viel gewonnen. Auf die zweite Frage geben möglicherweise zahlreiche Nachrichten über Einzelteile der Dekoration Auskunft, wie sie in den erwähnten Ricordi vorliegen. Aber sie sind in einen

[1]) Die Architektur der Renaissance in Toskana. VIII. 1904 p. 12 ff.
[2]) The drawings of Florentine painters 1903 I. p. 210. — Steinmann allein scheint ihm beizustimmen.

inneren Zusammenhang nur zu bringen, wenn die erste Frage aus M.'s Korrespondenz, die allein derartige Angaben enthalten kann, beantwortet ist.

Nun veranlasst ein Eingreifen des Auftraggebers in M.'s Tätigkeit gerade in der uns interessirenden Zeit, dass in dem schon kurz charakterisirten Quellenmaterial die Aussagen der Antwortschreiben in bestimmter Weise Bezug nehmen auf M.'s bisherige Pläne.

Im Mai 1524 entschloss man sich in Rom zu einer Planänderung; jetzt sollen ausser den beiden Magnifici und den beiden Duchi auch Leo X. und Klemens VII. ihre Monumente innerhalb des Kapellenraumes erhalten. Da es sich um genaue Interpretation des Wortlautes handelt, muss ich die entscheidenden Stellen hierhersetzen.

Wie M. durch einen Brief vom 23. V. 1524 (A. B. 228) erfährt, wurde dem Papst vorgeschlagen, er solle machen lassen: „due sepulture con due cassoni, come s'a affare per Lorenzo et Giuliano vechi, et cosi un altra con due cassoni per tutta dua e duci et due altre a riscontro, una per Lione et l'altra per Clemente.“ M. soll entsprechende Pläne schicken.

Am 29. V. (A. B. 229) wird die Aufforderung wiederholt: „pensiate alle sepulture de dui papi, cioe una per uno, et l'aultre due per e duci, che sieno due cassoni per vano, et cosi l'autro vano con dua cassoni per il magnifico Lorenzo et per il magnifico Giuliano, come era prima disegniato, et il piu onorevole luogo per i papi et l'autro per i duci et il manco onorevole per e magnifici.“

Gewünscht war also die Anlage von zwei Grabmälern mit je zwei Sarkophagen für die beiden duchi und die beiden Magnifici; die beiden Päpste sollten jeder für sich eine separate sepultura, wie besonders betont wird, erhalten. Was den bis dahin gültigen Plan betrifft, so kann man aus den angeführten Stellen mit Bestimmtheit folgern, dass für die Magnifici ein Doppelgrab beabsichtigt war (con dua cassoni come s'a affare und come era prima disegniato). Vorausgesetzt nun, dass die Annahme eines Projektes mit zwei Doppelgräbern für diese Zeit Berechtigung hätte, warum ist beidemal nur bei ihnen und mit solcher Hervorhebung davon die Rede, dass diese Form aus dem alten Plan übernommen werden soll, nicht aber bei Erwähnung der Herzogsgräber? Warum andrerseits der ausdrückliche Wunsch, dass auch diese nach den neuen Bestimmungen ein Doppelgrab bekommen sollen, wenn das schon den bisher geltenden Bestimmungen entsprach?

Am 7. VI. (A. B. 230) wird die von M. eingeschickte Skizze begutachtet; wir können uns keine Vorstellung davon machen, wo M. die Papstgräber untergebracht hatte. Der Platz wird gelegentlich il luogo de lavamanj (A. B. 233), dove è la scala (A. B. 230) genannt; es wird vom Ankauf von Häusern, die ihm das Licht nehmen, gesprochen. Aber nachdem noch einmal Zeichnungen von M. vorgelegt waren, die am 25. VI. (A. B. 231) begutachtet werden, wird, vielleicht weil M. selber Bedenken geäussert hatte, ihm aufgetragen, daran zu denken, ob im Chor oder an einer anderen Stelle in der Kirche selber ein geeigneter Platz zu finden wäre, und damit ihre Einbeziehung in die Kapellendekoration endgiltig aufgegeben.

In Rom war gleich beim Eintreffen des ersten Entwurfes die Aussetzung gemacht worden, dass der ins Auge gefasste Platz uno picolo luogo

per dua papi scheine; die hieran angefügten Worte zeigen nun genauer, wie man sich in Rom die Verteilung gedacht hatte; sie sind für uns von höchstem Interesse, da sie noch einen ausdrücklichen Hinweis auf das bisherige Programm enthalten: »Et io per me gli arei messi dove e duchi; ma per averne quasi fatta di quadro una, non ci è ordine« (7. VI. A. B. 230).

Nun war in beiden oben zitirten Briefen ausdrücklich davon die Rede, dass jeder Papst ein Einzelgrab haben sollte; in dem gegebenen Raum konnten nur die Wände rechts und links von der Altarwand eine derartige Aufstellung ermöglichen, zweifellos war das auch der ehrenvollste Platz. Wie wir hören, konnte M. sie aber, weil eines der beiden Herzogsgräber bereits aufgemauert war, nicht an der gewünschten Stelle placiren.

Daraus geht hervor, dass schon im Jahr 1524, d. h. seit man überhaupt an die Ausführung der Monumente dachte, seit M. grosse Modelle verfertigte, die Herzogsgräber, zwei an Zahl, einander gegenüberstehen, dass sie die Stellen einnehmen sollten, die sie heute haben.

Wenn nun die Magnifici, wie aus den Briefstellen deutlich hervorging, ein Grab mit zwei Sarkophagen bekommen sollten — wie man sieht, bedarf Gerspachs Annahme, dass für dieses Grabmal nur ein Sarkophag geplant gewesen sei, keiner weiteren Widerlegung — so blieb für sie nur die Eingangswand übrig, weil gegenüber der kleine quadratische Chor und der Altaraufbau die Anlage eines Grabdenkmals verhindern mussten, so dass auch in der den Magnifici zugedachten Örtlichkeit der Plan von 1524 mit der heutigen Gräberverteilung übereinstimmt. Wie der Brief vom 7. Juni beweist, ist durch den vorübergehend vorgeschlagenen Planwechsel auch M.'s Arbeit an den bis dahin projektirten Gräbern in keiner Weise gestört worden.

Aus Gründen, deren Bedeutung sich weiterhin zeigen wird, ist es wünschenswert, womöglich den Termin, vor dem die heutige Gräberdisposition festgestellt worden ist, noch genauer zu bestimmen. Es ging aus einem Briefe vom Nov. 1520 (A. B. 161) hervor, dass ein damals von M. vorgeschlagenes Projekt (das Freigrab) in Rom gewisse — und wie wir noch heute sagen können: begründete — Bedenken künstlerischer Natur erregt hatte. Wenn nun spätere Nachrichten einen veränderten Plan wie etwas Selbstverständliches voraussetzen, zugleich die einzige und, da es sich um einen ausführlich die Denkmalsgeschichte darstellenden Brief M.'s selber handelt (Lett. 421), gewiss einwandfreie Quelle keinerlei Nachrichten oder auch nur Andeutungen von Planänderungen in der Zwischenzeit enthält, wird sich jede unbefangene kritische Untersuchung zur Annahme gezwungen sehen, dass diese Änderung an dem Punkt stattgefunden hat, wo in den Quellen ein Fingerzeig dafür gegeben ist, in unserem Fall also schon im Winter 1520 oder spätestens im folgenden Frühjahr.

Dass damals ein ganz bestimmtes Projekt bereits die Genehmigung des Papstes gefunden hatte, steht fest. Im April 1521 geht M. für 20 Tage nach Carrara, um Marmor für die sepulture brechen zu lassen, vom 20. Juli an inspizirt er dort 9 Tage lang den Marmor, der am 16. Aug. in Florenz ankommt (Frey, Reg. 42, 45, 46). Die Erteilung der Marmoraufträge setzt selbstverständlich genaue Maassangaben und damit die Fixi-

rung eines bestimmten Planes voraus; aber das lässt sich noch direkt belegen: »là (a Carrara) feci tutte le misure di dette sepulture di terra e disegniate in carta« (lett. 421) — »secondo il numero de li pezzi et le misure alli prenominati scripte et designate per mano di M.« (contr. 694). Die sehr allgemeinen Angaben der Kontrakte (contr. in Milanesi's Lett. di M. pag. 694, 696, beide April 1521) enthalten nichts, was mit den heutigen Grabmälern nicht in Einklang zu bringen wäre: es liegt nahe, diese Carrarareise M.'s, also das Frühjar 1521, als terminus ante quem für die Aufgabe der Freigrabidee und die Wahl einer neuen Disposition, deren Ausführung nur durch die schon erwähnten Umstände äusserer Natur bis zum Anfang des Jahres 1524 verzögert wurde, anzusehen.

Ich kann an dieser Stelle nicht den negativen Teil des Beweises durchführen, weil dazu die Zusammenstellung des gesammten Quellenmaterials erforderlich wäre, und muss mich mit der einfachen Behauptung begnügen, dass nirgends auch nicht ein Hinweis auf andere Dispositionsänderungen zu finden ist. Auf seine Lieblingsidee von der Einbeziehung der Papstgräber kommt Klemens VII. noch einigemal zurück; er wird schon von seiner Umgebung auf die Unmöglichkeit einer Ausführung in der ihm vorschwebenden Form aufmerksam gemacht und M. nur von diesen Einfällen verständigt. Nun ist aber gewiss immer das argumentum ex silentio eine missliche Waffe; wenn dazu noch die Unvollständigkeit der Nachrichten so auf der Hand liegt wie hier, ausser dem geführten Wahrscheinlichkeitsbeweis keinerlei Stütze für die Rückdatirung der heutigen Gräberverteilung zu finden ist, so bleibt allein übrig, zu untersuchen, warum eigentlich die ganze Literatur durchaus eine einheitliche Entstehung und Ausführung der Kapellendekoration ableugnen will, und ob diese Gründe vielleicht Berechtigung haben.

Nach einer Zeit, in der das naive Geschmacksurteil unbefangen als Maassstab für die Bewertung des Kunstwerkes angesehen und beim herrschenden Stilgefühl M. demgemäss oft arg mitgenommen worden war, nachdem ihn die Romantik einmal vom Throne des über der Kritik stehenden Olympiers abgesetzt hatte, führte Weiterbewegung der künstlerischen Produktion und Hand in Hand damit des Geschmacks in geniessenden und kritisirenden Kreisen allmählich dazu, dass ein gewisses Verständnis für einen begrenzten Kreis von Seiten in M.'s Kunstschaffen wach würde, nämlich derjenigen, die es mit der Tradition verbinden. Der Höhepunkt seiner Tätigkeit wurde jetzt in der sixtinischen Decke gesehen.

Hatte man früher die Gründe für die Gewaltsamkeit und Abstrusität seiner Schöpfungen in seinem künstlerischen Naturell gesucht, so fand man das jetzt ohne weiters nicht mehr passend. Vielmehr suchte man die der gewohnten Ästhetik nicht entsprechenden Elemente in seiner Kunst gewissermassen zu entschuldigen. Dazu fand man, nachdem das Weitergreifen des Entwicklungsgedankens überhaupt das Interesse am Entstehungsprozess des Kunstwerkes geweckt hatte, in der gleichzeitig beginnenden konsequenten Durchführung der historischen Forschungsprinzipien in kunstgeschichtlichen Untersuchungen ein geeignetes Werkzeug, das auf diese Weise in den Dienst bestimmter Tendenzen trat. Es wurde jetzt üblich, das Kunstwerk als das Resultat zweier sich widerstreitender Faktoren

hinzustellen: dem Wollen des Künstlers und Widerständen von aussen. Die letzteren brauchte man nur nach Bedürfnis stark zu betonen, um den Grund dafür zu finden, dass so vieles nicht zu den herrschenden Ansichten von den notwendigen Eigenschaften des wahren Kunstwerks stimmen wollte, ohne doch den Respekt vor dem Künstler allzusehr zu verletzen. Vielleicht trat diese Tendenz bei Behandlung unseres Themas schärfer hervor als anderswo, weil infolge der eigentümlichen Übergangsstellung der Medicikapelle in den von M. durchlaufenen Stilphasen bei ihr ganz besonders eine Rechtfertigung der heutigen Erscheinungsform notwendig schien und zudem eine Erklärung derselben aus Eingriffen des Auftraggebers sich aus den historischen Quellen mit ihrer scheinbaren Unklarheit geradezu von selbst ergab. Jedenfalls wird man, wenn man nach diesem Gesichtspunkt die gesamte namhaft gemachte Literatur durchsieht, überall erkennen, dass das ästhetische Vorurteil die gemeinsame Grundlage der Auffassung von der Entstehungsgeschichte der Kapelle ist.

Wer durch die Gewöhnung an eine vorurteilslose Einfühlung in das Kunstwerk sich einer solchen Tendenz skeptisch gegenüberstellt und zugleich die Gewaltsamkeit der Quellenauslegung, die sie erfordert, in unserem Fall dort, wo ihre Konsequenzen aus dem Material heraus zu widerlegen waren, zugibt, wird geneigt sein, auch die hypothetische Rückdatierung des ausgeführten Dekorationsplanes bis auf das Frühjahr 1521 ohne Bedenken mitzumachen. Aber freilich haben wir diesen bisher nur im Grossen und Ganzen, nämlich was die Verteilung der Denkmäler betrifft, in den Quellen verfolgt.

Wenn man ernstlich M. der Verantwortung für den heutigen Zustand der Grabkapelle entheben wollte, durfte man nicht, wie Springer und die anderen es getan hatten, den Versuch, ihrer Entstehungsgeschichte nachzugehen, mit der Festsetzung der heutigen Gräberanordnung und einem allgemeinen Hinweis auf die Heranziehung von Gehilfen vor dem Abbruch der Arbeiten abschliessen, sondern musste noch womöglich den Beweis dafür antreten, dass nach Fixirung der heutigen Verteilung ane inem Punkt gewisse Umformungen der Dekorationsidee des einzelnen Grabmals stattgefunden haben. Vorbedingung war die Beantwortung der zweiten der beiden oben gestellten Kardinalfragen; es galt Näheres über die Gestalt der Holzmodelle von 1523 festzustellen und dann den Nachweis dafür zu führen, dass jene nicht der Ausführung entsprochen haben können.

Das unternahm Burger in einer zweiten Untersuchung[1]). Historisches Material für diese Auffassung gab es nicht. Er begründete sie also damit dass er aus einer eigenhändigen Zeichnung M.'s und Schülerzeichnungen, die im Grossen und Ganzen das Schema von heute zeigen, ein Dekorationsprogramm für die Einzelgräber rekonstruirte, das sehr viel reicher ist, als die heutige Form derselben und das er als Schlussredaktion M.'s betrachtete. Aus der Tatsache nun, »dass die heutige Form der Grabdenkmäler eine befriedigende Realisirung der in den Zeichnungen angegebenen Idee ganz unmöglich macht« zog er den Schluss, dass »nicht nur die Grab-

---

[1]) F. Burger. Studien zu Michelangelo. Strassburg, Heitz 1907. (Zur Kunstgeschichte d. Ausl. XLIX).

denkmäler, sondern auch die Architekturen der Kapelle nur teilweise M.'s Absichten entsprechen.« Die Architekturen der Grabmäler hätten »erst kurz vor der Abreise M.'s nach Rom als eine Abbreviatur des in den Holzmodellen erstandenen Gedankens ihre heutige Gestalt erhalten und rührten vielleicht nicht mehr von M. selbst, sondern von seinen damals mittätigen Gehilfen her, die sich nur teilweise noch an das Modell halten konnten.« Erst bei dieser Umformung in Grösse, Verhältnissen und Ausstattung der Gräber seien die Capitani mit den Sarkophagfiguren kombinirt worden.

Wie stark dabei bei Burger wieder die dogmatische Ästhetik mitspricht, liegt auf der Hand. Zur Motivirung dieser späten Reduktion aber konnte die ältere Methode der Betonung der äusseren Widerstände nicht gut angewendet werden, weil absolut gar keine Anhaltspunkte dazu vorlagen. Aber inzwischen hatte Justi für einen besonderen Fall, fussend auf der umsichtigsten und zurückhaltendsten Quellenverwertung, auf die Bedeutung des subjektiv-psychologischen Elementes für die Entstehungs- und Leidensgeschichte des Juliusgrabmals hingewiesen; es konnte kaum ausbleiben, dass nach Analogie seiner Untersuchungen dasselbe für die Mediceerkapelle versucht wurde. Die Widerstände, die das Zustandekommen des wahren Kunstwerkes in seiner reinsten Gestalt verhinderten, werden jetzt im Gegensatz zur älteren Literatur, aber im Dienste der alten Tendenz in die Psyche des Künstlers verlegt und auf diese Weise das ästhetische Dogma und der grosse Künstler gerettet.

Es ist sehr viel, was auf diese Weise begründet wird, und eine Nachprüfung der Resultate dringend erforderlich. Denn wenn Burger Recht behält, kann eines der grössten Kunstwerke, »das grossartigste Grabdenkmal der christlichen Kunst«, wie er selbst es nennt, nicht mehr ohne weiters zur Charakterisirung seines Urhebers und seines Wollens verwendet werden, wie es bisher geschah, uns müsste in der Tat, wie ein anderer Kunsthistoriker unserer Tage klagte, »ahnungsvolle Trauer um unwiederbringlich verloren gegangene Werte höchster künstlerischer Wirkung umfangen.«

Der direkte Teil seiner Beweisführung steht und fällt mit der Annahme, dass die Zeichnungen, auf die er seine Rekonstruktion stützt, in der Tat die Schlussredaktion darstellen, was auf keine Weise bewiesen werden kann. Die übrige Begründung besteht in einer Kumulation von Wahrscheinlichkeitsgründen. Die eine Klasse von Quellen, die über die fraglichen Dinge vielleicht Auskunft geben könnte, die Aussagen über Projektirung und Ausführung von Einzelteilen der Dekoration in Briefen und Rechnungsvermerken, lässt er vollkommen unberücksichtigt. Es ist natürlich, dass man dieses Material in die Untersuchung einbezieht und probirt, wie es mit Burgers Ergebnissen stimmt.

Die eigentlichen Grabmäler stehen, zunächst einfach äusserlich genommen, im engsten Konnex mit der architektonischen Gliederung der ganzen Kapelle. Änderungen in den Grössenverhältnissen der einen Gruppe müssen notwendig bedeutungsvolle Umformungen der andern — man denke nur an die im Halbkreis geschlossene Nische, in die die Grabmäler gestellt sind, deren Weite der Choröffnung entspricht, die überhaupt vielleicht die wichtigste Maasseinheit der Innengliederung bildet — zur Folge haben. Von dieser, der sogenannten Macignoarchitektur, ist in keiner der

zahlreichen Stellen, weder in den Briefen noch in den Zahlungsvermerken, dievom Fortschreiten der Arbeiten handeln, nach 1524 die Rede.

Wenn nun einer Rückdatirung der heutigen Grabdisposition, vorsichtig ausgedrückt, nichts im Wege steht, ihre Festsetzung also sehr wahrscheinlich in das Anfangsjahr der Arbeiten überhaupt (1521) fällt, aus den eben angegebenen Gründen aber gleichzeitig für die ganze Innengliederung ein bestimmter Plan schon bestanden haben muss, so ist es wahrscheinlich, dass sie vor 1524 ausgeführt wurde, weil bei der relativ grossen Vollständigkeit der Nachrichten für die Zeit nach 1524 schwerlich ein tückischer Zufall gerade alles, was von der Macignoarchitektur handelte, unterdrückt haben kann. Freilich lässt sich bei der Spärlichkeit der Nachrichten aus der ersten Zeit mit völliger Sicherheit nicht mehr nachweisen, als dass damals überhaupt architektonische Arbeiten im Gange waren. Wir hören zufällig davon, dass die Tür in die Kirche durchgebrochen wird (20. IV. 1521 A. B. 171); auch Einzelteile der Dekoration werden schon versetzt: »cornice«; »li architravi sono quasi tutti mesi« (21. IV. 1521 A. B. 174). Wenn in der Tat das Hauptgesims der Aussenseite der Erbauungszeit des Rohmauerwerkes angehört, wie Fabriczy (Fil. Bruneleschi, 1892 pag. 173 Anmerk. 1) auf Grund des Befundes annimmt, so muss sich die zuletzt zitirte Stelle auf die Macignoarchitektur beziehen; an sich wären beide Beziehungen denkbar. Mir scheinen auch die späteren Nachrichten über die Ausführung der Marmorgliederungen der ersten Ordnung den Bestand derselben notwendig vorauszusetzen. Aber da es für ihre frühe Entstehung, die Änderungen in Grösse und Proportionen auch für die eigentlichen Grabarchitekturen ausschliessen würde, keine weiteren Zeugnisse gibt, müssen die reichlicher fliessenden Quellenaussagen aus der Zeit nach Beginn der Marmorarbeiten im Jahr 1524 Ersatz bieten.

Es gibt unter diesen eine ganze Anzahl von offenbar zusammengehörigen Nachrichten über tabernacoli und porticelle[1]). Die Bedeutung des

---

[1]) 1524 Jan. 30. Quando volete fare niente di nuovo come le porticuole o ne quadri della cupola. A. B. 210.
Febr. 9. Vi rimando il tabernaculo, la porta et lo schizo della volta . . . togliete scarpellini et cominciate affare. A. B. 211.
Aug. 27. Un graffietto per gli scarpellini per segniare certi frontespitii de' tabernacoli. Ric. 595.
Nov. 22. Arei caro, m'avissassi qualche cosa delle porticelle et de tabernacolo a quello che ne siate, et perche non sono cominciate. A. B. 239.
1525 Jan. 1/2? Vorei, m'avissassi, perche non avete fatte le porticelle della sacrestia, come avevi affare. A. B. 243.
Jan. 21. M. Jachopo arebe charo, voj ischrivessj di non so che porticelle, che vanno in chiesa. A. B. 245.
Jan. 28. Ne mai m'avete avisato, perche non sono fate le porticelle. A. B. 246.
Jan. 8. Circa le porticelle feci dire a messer Jacopo, che Stefano doveva essere uno ribaldo et uno tristo etc. A. B. 246.
März 16. Ancora v'aviso, che Bernardo Nicholini non vi fara più dispetti ne fara più portare e tabernacoli alla sacrestia, acio gli vegiate. A. B. 249.
1526 Juni 17. Terranno un puco a dietro è tabernacoli: pure in qrattro mesi da oggi, credo sarà fornito Lett. 453.

ersten Terminus in dieser Materialgruppe ist z. B. daraus zu entnehmen, dass die architektonisch ausgebildeten Nischen über den Fenstern der Bibliothek von S. Lorenzo Tabernacoli genannt werden[1]). Da es sich um Ausführung in Marmor handelt, kommt für die Identifizirung nur die erste Ordnung in Betracht, und man hätte die Wahl zwischen den Nischen der eigentlichen Grabarchitekturen und denen über den Türen. Ungewohntheit der Formen scheint aber den Steinmetzen Schwierigkeiten bereitet zu haben; ferner treten die beiden Termini, von denen der zweite zweifellos die acht Türen der Sakristei bezeichnet, auch nebeneinander auf. Ersteres hätte nur bei den seitlichen Nischen — und dann einen sehr verständlichen — Sinn, die Verbindung von Nische und Tür aber ist das Charakteristische für das seitliche Füllungsmotiv. Man wird demnach unbedenklich die in der Anmerkung zusammengestellten Nachrichten auf die architektonischen Details zwischen den Grabmälern und den Kapellenecken beziehen, den mit Vorliebe gebrauchten Terminus »porticella«, wo er allein steht, als abkürzende Bezeichnung (pars pro toto) für das ganze Motiv (mitsamt der Nische) auffassen dürfen, weil erst dann die Nachrichteu inhaltlich verständlich werden. Dann aber stand ihre Form und Grösse, wie es zu erwarten war, bereits im Frühjahr 1524 fest und lediglich die Schwierigkeiten der Ausführung, wie es scheint, rückten ihre Fertigstellung bis ins Frühjahr 1525 hinaus. Als weitere Folgerung ergibt sich, dass schon in dieser Zeit dieselben Breitendimensionen für die von ihnen eng eingeschlossenen Grabarchitekturen geplant waren, die sie heute haben, die Annahme späterer Änderungen zur Konsequenz zwingen würde, dass die damals ausgeführten seitlichen Architekturfelder nicht mit den heutigen identisch sind, wozu nicht der geringste Anlass vorliegt.

Gleich anfangs wurden offenbar von den eigentlichen Grabmalsarchitekturen nur die der Herzogsgräber in Angriff genommen[2]), deren dominirende Stellung im Raume dazu veranlassen musste, abgesehen davon, dass es wohl Wunsch des Papstes gewesen sein kann (vgl. den luogo manco onorevole für die Magnifici in einer oben zitirten Stelle). Schon Ende März wird, nachdem im Anfang des Monats (Ric. 587) das eine Grabmalsmodell fertiggestellt war, mit der Versetzung der Marmorplatten begonnen[3]), so dass M. anfang April nach Rom schreiben konnte, dass »le due sepulture sarebbono murate in questo anno, cioe il quadro, ma non tutte le figure« (3. IV. 1524 A. B. 221). Schon im Juni ist das eine Grabmal so weit aufgemauert, dass eine Verlegung, wie sie die von Rom aus ihm

---

[1]) Beurteilung von Plänen für die Bibl.: et piacegli (dem Papst) le finestre di drento et di fuora et ancora que tabernacoli di drento sopra le finestre. 12. IV. 1525 A. B. 250.

[2]) 1524 April 3. M. hat nach Rom geschrieben le due sepulture sarebbono murate in questo anno. A. B. 221.

1524 April 4. (Brief an M. aus Carrara): e s'a a chavare dua choperchi . . . e un altra (figura), che va alle dua sepulture anchora. A. B. 223.

[3]) 1524 März 29 . . . maestro Andrea da Fiesole scarpellino, capo maestro all'opera di Santa Maria del Fiore, è venuto a guidare l'opera delle sepolture . . ., cioè a mettere le pietre innanzi agli squadratori, zunächst eine Stunde täglich, später nach Bedürfnis für längere Zeit. Ric. 584.

nahegelegte Planänderung erfordert haben würde, unmöglich ist (7. VI. »per averne quasi fatta di quadro una« A. B. 230). Im November ist die Arbeit daran noch nicht abgeschlossen (22. XI. A. B. 239) und erst 17. VI. 1526 kann M. schreiben: »io voglio lasciare la sagrestia libera a questi scarpellini de'marmi, perchè io voglio che comincino a murare l'altra sepultura a riscontro di quella che è murato; che è squadrata tutta, o poco manca.« (Lett. 453, das richtige Dat. erst von Frey gegeben Reg. 127).

Aber die Aufmauerung des zweiten Grabmals scheint sich sehr verzögert zu haben. Zweimal wird von Rom aus angefragt, ob die Arbeiten dazu begonnen haben (12. IX. 1526 »farete murare l'autra sepultura, perche N. S. gli pare mille anni« A. B. 288 — 23. XI. »m'avisiate . . . quando murerete la sepultura: che a N. S. pare mille anni sieno murate et anche finite« A. B. 291). Dann kommt die grosse, durch die politischen Verhältnisse veranlasste Arbeitspause von 1527—1530, für die höchstens persönliche Arbeit an den Skulpturen angenommen werden kann, und noch am 29. IX. 1531 kann Giovanbattista Mini in dem bekannten Brief nach Rom (Gaye, Cart. II. 228) den Vorschlag machen: »in ditta sagrestia si potrebe murare e lavoro del quadio (sic) de le sepolture, e cominciare a metervi su le fighure.« Burger hätte diese Stelle als Bestätigung seiner Ansicht von der späten Entstehung der Architekturen verwenden können, wenn nicht die bestimmte Nachricht über die Fertigstellung der einen in viel früherer Zeit das Recht gäbe, sie nicht im Wortsinn zu nehmen, sondern auf die Aufmauerung allein des zweiten, im Jahre 1526 erst in den Architekturteilen vorbereiteten Grabmales zu beziehen, wie es schon Frey (Reg. 142) getan hat.

Merkwürdiger Weise ist ganz übersehen worden, dass die ausgeführten Monumente deutliche Anzeichen für eine nicht gleichzeitige Entstehung ihrer dekorativen Bestandteile aufweisen, und auf diese Weise der Befund die vollkommenste Bestätigung dieser Nachrichten und ihrer Interpretation ergibt. Die Architektur des Lorenzograbes ist um ein scheinbar geringfügiges Motiv reicher im Dekor als das Gulianograb, indem die Delphine über den seitlichen Tabernakeln in diesem fehlen. Das kann nicht durch einen zufälligen Umstand erklärt werden, weil entsprechend dieser Vereinfachung auch in der Durchbildung der Profile ein Unterschied besteht. Die Nischenabschlüsse des Lorenzograbes sind einheitlich mit einer aufsteigenden Blattwelle unterlegt, deren Glieder eine feine, scharf eingeschnittene Musterung aufweisen, die Masse des Schlagschattens der Gesimse wird in ein System dunkler Furchen aufgeteilt; an deren Stelle tritt beim andern eine Welle mit breiterem, fallendem Blatt, das jeder Innenzeichnung entbehrt. Ferner treten für die kurzen, zahlreichen Schuppen der seitlichen Konsolen längere und breitere, für die Akanthusmotive der Voluten schlichte Reihen von ovalen Höhlungen ein. Es ist also deutlich, dass eine absichtliche Ersetzung der überreichen — peinlich hat man sie genannt — Durchbildung der Einzelformen durch ruhigere, grössere Formen stattgefunden hat, die nur durch einen gewissen zeitlichen Abstand der Ausführung zu erklären ist. Übereinstimmend in beiden Gräbern zeigen übrigens die obersten Felder die späteren, einfachen Profile.

Wenn also auch die Fertigstellung von Architekturdetails für die eigentlichen Grabmäler in früher Zeit gesichert ist, die Quellen auf eine

zwar langsame, aber kontinuirliche Tätigkeit an ihnen (bis auf die grosse Arbeitspause) hinzuweisen scheinen, so kann doch mit diesen Angaben über die Entstehungsdaten nicht direkt bewiesen werden, dass nicht Änderungen in den Verhältnissen innerhalb des einzelnen vano oder in den Höhenausdehnungen während der Ausführung eintraten. Aber glücklicherweise lässt sich eine Nachricht über die Herstellung eines Ornamentteiles aus sehr früher Zeit mit einem der Dekorationsglieder zusammenbringen, dessen Grösse die Verhältnisse des gesamten Aufbaues notwendig bestimmt: 1524 März 31 . . . ò fatto portare . . . a San Lorenzo un pezzo de' mia marmi lungo braccia quattro giuste, largo un braccio e mezzo, grosso fra dua terzi e tre quarti, per metterlo nelle sepolture della Sagrestia; e questo ò fatto, perchè gli scarpellini m'anno levato una certa cornicetta di dua pilastri, in modo che la non v'è più dentro, e bisogna rifarli etc. (Ric. 584). Mit dieser cornicetta di dua pilastri für eines der Sakristeigräber kann nur ein Paar der Doppelpilaster, von denen zwei die Nischen, in denen die Duchi sitzen, flankiren, gemeint sein. Wenn man nun nach dem Sprachgebrauch Vasaris und M's selber[1]) 1 braccio mit 58 cm gleichsetzt, so erhält man als Maasse für den Block 2,32 $\times$ 0,87 cm, und diese scheinen ausgezeichnet zu den für die heutigen Pilaster nötigen zu stimmen[2]).

Wahrscheinlich ist mit un certo fregio al paragone d'una parte che ce n'è fatta, für den am 1. Okt. 1524 einige Zahlungen notirt sind (Ric. 596), der Maskenfries unterhalb des ersten Gesimses gemeint; man kann leider aus den Angaben nicht entnehmen, wie lang er damals geplant war. Aber man wird zugestehen müssen, dass schon die Länge der Doppelpilaster allein von ausschlaggebender Bedeutung für die Proportionen der ganzen architektonischen Gliederung ist, und dass die Übereinstimmung der damals für sie projektirten Länge mit der heutigen, zumal wenn man die allgemeinen Nachrichten über das Fortschreiten der Aufmauerungsarbeiten in dieser frühen Zeit dazu nimmt, den direkten Beweis dafür zu bilden geeignet ist, dass die Modelle für die eigentlichen Grabarchitekturen, nach denen gearbeitet wurde, in allen Verhältnissen mit der heutigen Ausführung übereinstimmten.

Um die Nachrichten über die Entstehung der Dekorationselemente vollständig zusammenzustellen, mögen hier, zugleich als eine Art Kontrolle des bisher Festgestellten, in Kürze noch die Quellenstellen, die nähere Angaben über Art, Zahl oder Aufstellung der Figuren bringen, Platz finden. Wie erwähnt, waren schon 1521 in Carrara mindestens vier Marmorblöcke für Figuren, darunter einer für eine sitzende Madonna, bestellt worden (Contr. 694, 696). Nach dem Beginn der Modelle im Januar 1524 (Ric. 584 ff., A. B. 207, 214) wurden neue Marmoraufträge erteilte Von Carrara aus wird an M. geschrieben (4. IV. 1524 A. B. 223): . . . . s'a a chavare dua coperchi e una fiura. che va a diaciere sotto o da chanto a dettj choperchj, dass ferner zwei Arbeiter anno charichato una

[1]) Man vgl. z. B. die Maassangaben M.'s in braccia für die Bibl. von S. Lorenzo (3. IV. 1525 Ricc. 597 mit den Maassen in Metern in Geymüllers Grundriss-

[2]) Ich muss mich bei der Messung auf die Genauigkeit des bei Geymüller gegebenen Aufrisses der Kapelle verlassen.

figura, aber nicht zur Zufriedenheit, e un altra, che va alle dua sipolture anchora, also im ganzen Marmorblöcke für drei Figuren, von denen eine auf einen Sarkophagdeckel kommen soll.

Im August wird schon an der Steinausführung gearbeitet (Aug. 13. Ric. 595 vgl. A. B. 235; von den Figuren handeln auch Sept. 17 A. B. 236 und Okt. 19 Ric. 596). Zusammen mit dem erwähnten Block für das Pilasterpaar, den M. seinen eigenen Vorräten entnimmt, setzt er einen andern in Rechnung, „che mi serve per una figura di quelle che vanno in su cassoni delle sepulture dette che io fo“ Okt. 27 Ric. 597).

Aber am 15. VII. 1525 hören wir, dass mindestens noch zwei Figuren aus Carrara kommen sollen (A. B. 255, s. auch Sept. 6 und Okt. 8 und 18 A. B. 258); Frey hat wohl Recht, wenn er vermutet, dass die Blöcke für die beabsichtigten fiumi bestimmt waren, weil auf eine Anfrage von Rom (Okt. 14 A. B. 261), wann er diese beginnen werde, M. antwortet (Okt. 24 lett. 450), dass er sie, vier an der Zahl, nicht beginnen konnte, weil der Marmor noch nicht eingetroffen war. Gleichzeitig war er gefragt worden, ob er Hand gelegt hätte ad altre figure che a quelle quatro, worauf er in demselben Schreiben berichtet: le quattro figure conciate non sono ancora finite, e evvi da fare ancora assai. Da unsere Kenntnis von den Marmorlieferungen für diese Zeit recht vollständig zu sein scheint, müssen demnach die Blöcke für die beiden nicht ausdrücklich erwähnten Allegorien schon entweder zur Lieferung von 1521 oder zur zweiten vom Anfang 1524 gehört haben. Das weitere Fortschreiten der Arbeiten wird am klarsten durch eine einfache Aneinanderreihung der Nachrichten, wie sie in der Anmerkung gebracht wird[1]. —

Wir haben so für alle wichtigen Teile der architektonischen Dekoration die frühe Entstehung in den Maassen der heutigen Ausführung nachweisen können; allein die Lösung des Abschlusses der vani nach oben

---

[1]) 1526 März 10. Die vier Figuren sind in Arbeit, sollen bald beendigt werden; fertiggestellt sind e modeglj delle 8 fighure, che non si gettono in forma (A. B. 277).

1526 Juni 17. In fra quindici dì farô cominciare l'altro Capitano; von den eigenhändig auszuführenden 4 Allegorien, 4 Flüssen, 2 Capitani und der Madonna sind sechs begonnen, also 1 Capitano, die Madonna, vier Allegorien.

1431 Juni 16. La vostra littera . . . che le figure ditte che son finite (Mil.-Müntz. Les Corresp. de M. pag. 50).

1531 Aug. 19. Beendet zwei Figuren, eine dritte in der Vollendung. (Corresp. 66).

1531 Sept. 29. Beendet ein Capitano, seit ganz Kurzem ein Alter. (Brief des Mini. Gaye. Cart. II. 228). Über den Zustand der übrigen Allegorien spricht er sich nicht deutlich aus; jedenfalls sind die Worte: cominciare a metervi su le fighure finite e anche la mezate, auf sie zu beziehen. Zieht man den Brief vom August in Betracht, so ergibt sich, dass wahrscheinlich nur eine der Frauen ganz vollendet war. Im Herbst 1531 müssen die Statuen im Grossen und Ganzen das Aussehen von heute gehabt haben; nur der Herzog Lorenzo ist inzwischen dazu gekommen. Von besonderem Interesse ist der Brief Lett. 470 (15. IX. 1533), doch würde die Erörterung der Frage, die mit ihm eng verbunden ist (terra und cielo), hier zu weit führen.

ist nicht in der bisherigen Methode zu sichern und erfordert noch einige Worte. Auch die Art und Weise, in der B. sich diesen Teil von M.'s Plan als reichen figuralen Aufbau, der sogar die Malerei mit in den Kreis der Dekorationsmittel einbezogen haben soll, rekonstruirt, ist recht anfechtbar. Motive aus Zeichnungen von fremder Hand werden mit solchen einer eigenhändigen Zeichnung des Brit. Mus. (Burger Taf. I) vereinigt; die Addition ergibt eine Konfiguration, die nach einer angeblichen formalen Verwandtschaft der Einzelteile in eine innere Beziehung zur Dekoration der sixtinischen Decke gesetzt und dementsprechend programmatisch gedeutet wird. Ein Teil dieser Rekonstruktion hat sicher einmal nach M.'s Absicht die Bekrönung des architektonischen Aufbaues bilden sollen, was auch eine durchgeführtere Studie zu einem Einzelmotiv in der Casa Buonarroti beweist. Nachdem aber die Übereinstimmung der Modelle von 1524 mit dem Ausgeführten in den entscheidenden Verhältnissen festgestellt werden konnte, verliert dieser Plan viel an Interesse, weil auch er, wie B.'s Rekonstruktion des endgiltigen Planes für das ganze Grab, nie die Bedeutung eines Endprojektes, zu dem B. ihn stempeln will, gehabt haben kann. Offenbar haben nämlich nach den Nachrichten, die hier zusammengestellt wurden, die Modelle schon die Wandnische als architektonische Umrahmung berücksichtigt. Innerhalb dieser ist aber die ganze Zeichnung des Brit. Mus. nicht zu denken, wovon man sich leicht eine Vorstellung machen kann, wenn man in Gedanken eine Umsetzung derselben in wahrscheinliche Maassverhältnisse vornimmt, wozu die Figuren einen ganz sichern Anhalt bieten. Die Aufgabe dieses Projektes, die, wie nachzuweisen war, sicher vor Beginn der Ausführungsarbeiten erfolgte, musste notwendig auch eine Umformung des oberen Abschlusses nach sich ziehen. Denn wenn man B.'s Rekonstruktion des Obergeschosses auf die durch eigenhändige Zeichnungen bezeugten Motive reduzirt und nun versucht, diese unter den gegebenen Verhältnissen — wobei besonders die festgestellte Länge der Doppelpilaster von Bedeutung ist — en dem Unterbau entsprechenden Maassen dem Ganzen aufzusetzen, so rgibt sich, dass sie keinesfalls mehr im Stande sind, die Funktion der Überleitung der plastischen Dekoration in die zweite Ordnung zu übernehmen, die ihnen offenbar nach den Zeichnungen zugedacht war. Der innere Grund für die Aufgabe des Abschlusses ist darin zu sehen, dass M. eines dieser Funktion entsprechenden Motives überhaupt nicht mehr bedurfte, als er an die Ausführung der Gräber schritt. Wir werden sehen, weshalb.

Eine neue Untersuchung des ganzen Materials an eigenhändigen Zeichnungen unter Berücksichtigung der veränderten Bestimmung der Projekte, die sich aus unserer Analyse der Quellen ergibt, ist sehr wünschenswert; denn weder Geymüller noch Burger haben es vollständig zusammengebracht; die Casa Buonarroti besitzt eine Reihe von Zeichnungen, die sicher in diesen Zusammenhang gehören, ein durch einen Ricordo beiläufig 1524 datirtes Blatt in Oxford mit einer einsarkophagigen Anlage, die der heutigen Form sehr nahe zu stehen scheint, ist bisher nur von Springer erwähnt, von Robinson und Berenson flüchtig beschrieben. Ebenso sind die bisherigen Versuche, in ihnen eine Entwicklungsreihe nachzuweisen, wenig überzeugend und von anderen Gesichtspunkten aus durchzuführen; wenn schon in dieser Gruppe einiges, was Burger einbezogen hat, unbedingt auszuscheiden

ist (Florent. Grabmal Taf. 32, 5; 33, 2; 35, 1), so wird noch mehr vorsichtige Kritik bei den Skizzen von fremder Hand notwendig sein, die einer sorgfältigen Sichtung nach der Seite unterzogen werden müssen, ob in der Tat ein Zurückgehen auf eigenhändige Zeichnungen anzunehmen ist, oder ob lediglich Vervollständigungs- und Variationsversuche in ihnen vorliegen, wie sie in Unzahl im Anschluss an alle Schöpfungen M.'s entstanden sind. Als Resultat einer begründeten Reihung der Kompositionsversuche dürfte sich dann ergeben, dass M. seine Aufgabe mit der Klärung der Projekte fort-während verengert. Denn es ist gewiss richtig dass, was oben für die Zeichnung des Brit. Mus. behauptet wurde, für die Mehrzahlder eigenhändigen Wandgrabskizzen gilt: dass sie die ganze Kapellenwand einheitlich fsr den Grabaufbau beanspruchen. Erst die fortschreitende Vereinfachung und die Reduktion der Maasse führt schliesslich zum ausgeführten Schema innerhalb einer bedeutungsvollen architektonischen Rahmung.

So scheint sich doch in gewisser Weise die Behauptung B.'s zu bestätigen, dass die Ausführung eine Reduktion darstelle. Aber erstens macht es in diesem Falle alles aus, dass B.'s Datirung falsch ist, wie aus dem historischen Material bereits nachgewiesen werden konnte; und zweitens ist, damit eng zusammengehend, gewiss die Auffassung, die B. von ihr hat, vollkommen verkehrt. Nicht das Resultat eines späten Kompromisses, dem wir einen entweder mit halbem Herzen oder überhaupt von Schülern und nur in Bruchstücken gegenüber dem ursprünglich Gewollten ausgeführten Notbau verdanken, ist diese Reduktion, sie ist die Äusserung einer bestimmten künstlerischen Absicht, deren allmähliches Reifen und stärkeres Hervortreten wir in den erhaltenen Zeichnungen schon vor und während der Arbeit an der Kapelle in einzelnen Etappen zu verfolgen im Stande sind. Darin, dass aus ihr auch alle Abweichungen der Ausführung gegenl über der letzten uns bekannten Phase des Vorbereitungsstadiums der Dekorationsidee, als die wir die öfter erwähnte Zeichnung des Brit. Mus. wohanzusehen haben, zu erklären sind, die Ausführung so als Schlussstein einer inneren Entwicklung des Künstlers erscheint, liegt die Gewähr dafür, dass auch sie einzig und allein sein Werk sein kann.

Die Grundelemente des architektonischen Aufbaues wie der figuralen Ausstattung sind offenbar in Zeichnung und Ausführung dieselben; aber eine entscheidende Änderung der Verhältnisse macht dabei aus den alten Elementen eine ganz neue Schöpfung. Die wichtigste Umformung ist die Zusammenziehung der grossen quadratischen Mittelnische der Zeichnung in ein schmales Oblongum, aus der eine Verkürzung des Sarkophages und ein Zusammenrücken der Sarkophagfiguren resultirt. Der Capitano, über dessen ursprüngliche Aufstellung nichts Gewisses zu sagen ist, wenn man ihn nicht in der Gesimsfigur der Zeichnung wiedererkennen will, tritt jetzt in das Zentrum der Komposition. Auf diese Weise entsteht erst im Schlussprojekt das oft erwähnte Dreieck der Hauptfiguren. Alle Abweichungen in den Einzelheiten gegenüber der Zeichnung entspringen derselben Absicht, dieses zu stärkster Geltung und zu einem zwingenden Zusammenschluss zu bringen.

Ich muss an dieser Stelle eine kleine Abschweifung machen, um diese Beobachtuug in einer bestimmten Richtung zu verwerten. Burger hatte

in seiner ersten Behandlung des Themas ganz richtig bemerkt, dass dieser Zusammenschluss im Grabmal des Giuliano in stärkerem Maass erreicht ist als in dem des Lorenzo, ohne auf die Gründe dieser Erscheinung näher einzugehen. Die Konzeption von Crepusculo und Aurora muss der von Notte und Giorno vorhergehen; an die Stelle der einfachen Komposition jener Gruppe in symmetrischer Responsion der entsprechenden Glieder, der schon von Wölfflin hervorgehobenen, bei aller Axendrehung scheibenhaften Lagerung der Körper tritt bei der zweiten ein viel komplizirteres Verhältnis der Figuren zu einander in einem gegensätzlichen Verhalten der Gliedmassen und die denkbar stärkste Herausarbeitung des Kontrapostes in der einzelnen Figur. Nun sind die Lagerungsmotive am Grabmal des Lorenzo so erfunden, dass die Gestalten mit ihren Gliedern die Kurve des Sarkophagdeckels weich und zwanglos begleiten; am Grabmal Giulianos ist das gerade Gegenteil der Fall; Notte und Giorno sind ganz ohne Berücksichtigung ihrer Unterlage erfunden, man kann sagen, dass sie in einen sehr fühlbaren Kontrast zu ihr gebracht sind. Die äussere Konsequenz, dass ihre Füsse jeden Stützpunkt verloren haben und in der Luft schweben, wurde nun kürzlich von Gottschewski in der Weise ausgelegt, dass beide Figuren vielmehr die älteren und für eine ganz andere Sarkophagform bestimmt gewesen wären; er glaubte, in dem alten Irrtum befangen, dass die Anlage von zwei Doppelgräbern das eigentliche Hauptprojekt für die Gräberverteilung darstelle, die passenden Sarkophagdeckel in einer Skizze zu einem Doppelgrab des Brit. Mus. zu finden, auf denen die dort gezeichneten Figuren wagrecht und auf grösserer Unterfläche liegen; beides sei aber auch für die ausgeführten Figuren unerlässlich. Nach seiner Ansicht, die oben schon einmal erwähnt, deren Widerlegung aber aufgeschoben wurde, ist dieser Plan erst nach dem Briefe vom Juni 1526 (Lett. 453) aufgegeben worden. Die Datirung der Projekte und die der Figuren braucht uns nicht weiter zu beschäftigen; die lustige Wirkung eines Versuches, Notte und Giorno in wagrechte Lage zu bringen, bei der z. B. Eule und Zopf der Notte die merkwürdigste Fühllosigkeit gegenüber allen Gesetzen der Schwerkraft an den Tag legen, erübrigt auch ein Eingehen auf diesen Teil seiner Behauptungen. Aber es bleibt bei der heutigen Aufstellung der Figuren gewiss etwas Auffallendes, das begründet werden muss, und schon früher hatte Grimm in dem zitirten Aufsatz sie dadurch zu erklären versucht, dass er die Sarkophage für späte Schülerarbeiten erklärte. Es ist kaum ein Zweifel darüber möglich, dass M. die Aufstellung der Sarkophagfiguren nicht mehr selber vornahm[1]), aber gerade der Unterschied der beiden Gruppen in dieser Beziehung, um den sich Grimm und der ihm beistimmende Frey nicht kümmern, muss doch Bedenken erregen; ausserdem hören wir schon in früher Zeit in den Quellen von Sarkophagen[2]). Aber die Erkenntnis der ein-

[1]) Die Vasaristellen: perchè volendo M. far porre in opera le statue etc. VII. 204 und avendo M. finite e poste su le statue del duca Lorenzo e Giuliano . . . andò a Roma VI. 634 (vgl. auch VII. 651 ss.) in Verbindung mit der Fassung der Kapellenbeschreibung im Cod. Magl. (Frey, Anmerk. p. 374, Vite di M. 428) scheint das zu beweisen.

[2]) 1524 Febr. 4. Transport von M.'s Wohnung nach S. Lor. von un casasone col coperchio per un modello delle sepulture. Ric. 585.

heitlichen Tendenz in den Änderungen gegenüber der Zeichnung, auf die schon aufmerksam gemacht wurde, gibt uns auch die Erklärung für die von der älteren Gruppe abweichende Konzeption und Aufstellung der Figuren im Giulianograbmal. Denn allein durch solche „Gewaltsamkeiten" war es möglich, einen noch festeren Aufbau der Dreiecksgruppe zu erzielen, wenn der Künstler ihn als wichtigsten künstlerischen Faktor betrachtete, weil das, wie wir sahen, frühere Denkmal gegenüber keine erheblichen Abweichungen aus Gründen der einfachen Symmetrie zuliess. Diesem Zweck dient das Überschneiden des Horizontalgesimses durch Köpfe, Schultern und Beine, das Vermeiden der nach unten ableitenden Schenkellinien des Lorenzograbes durch schroffes Abschneiden, demselben das nähere Zusammenrücken der Figuren auf dem Deckel. Es ist in allen Punkten weiter nichts als ein konsequentes Weiterführen der Änderungen, die schon das Figurendreieck des Lorenzograbes gegenüber der Zeichnung des Brit. Mus. aufwies.

Derselben Absicht fällt die Selbständigkeit der Seitenfelder neben dem Sarkophage zum Opfer und ihr plastischer Schmuck; genau wie die Sarkophagfiguren sollte es offenbar auch den Flussgöttern gehen, sie wurden zu einer viel bedeutungsvolleren Aufgabe bestimmt, als die Zeichnung für sie vorsah, indem sie das Figurendreieck auch über den unteren Teil des architektonischen Rahmens herüberführen und nach dieser Seite die Starre der gliedernden Linien zu Gunsten des figuralen Aufbaues durchbrechen sollten. Jetzt war auch für ein freies Ausklingen der Architektur nach oben kein Platz mehr; je anspruchloser der Abschluss, desto deutlicher wurde das erstrebte Ziel.

Dieses kann in kurzen Worten bei einem Vergleich von Zeichnung und Ausführung etwa so ausgedrückt werden, dass an die Stelle einer dem Stilgefühl der Renaissance entsprechenden gleichmässigen Verteilung von plastischem Dekor über eine architektonische Wandgliederung als primärem Element, die in allen Verhältnissen und der Abwägung von grossen und kleinen Flächen als ruhiger Hintergrund und zugleich als anspruchslose Verbindung der einzelnen figuralen Motive berechnet war, eine Verschmelzung von Skulptur und Architektur zu einer unlöslichen Einheit tritt, indem der figurale Schmuck durch Zentralisation und Einordnung in einen streng gesetzmässigen Aufbau zur scheinbar ganz selbständigen kompakten Masse wird, die durch ein bis dahin unerhörtes Hereinziehen der Raumvorstellung in die Wandgliederung, fast ein Durchbrechen der Wandebene, für den Betrachter dennoch gleichsam in die Architektur hineinwächst. Dazu ein paar erläuternde Worte.

Man spricht immer von einer Dreieckskomposition der Grabfiguren; man sollte aber viel eher von einer Figurenpyramide sprechen, weil min-

---

Febr. 18.	Parmi, che per la lettera del Figiovanni N. S. abbivoglia di vedere la foglia del cassone, cioe la maniera. A. B. 213.
April 3.	. . . a mandargli e disegni de cassoni, che voi fate. A. B. 221.
April 4.	. . . e s'a a chavare dua choperchi. A. B. 223.
April 7.	Mandate e cassonj disegniati et bene. A. B. 222.
April 13.	Il cassone gli piacque assai, pure guardo assai que viticci. A. B. 225.
1525 Okt. 18.	(Brief aus Carrara) io ve facio intendere, come il coperchio di marmo è la mairino (alla marina). A. B. 258.

destens ebenso wie die begrenzende Linie, zumal wenn man sich die Flüsse hinzudenkt, die Tiefenwirkung der Gruppe spricht. Durch diese, die Konfiguration und die kühnen Überschneidungen ist nun so viel für die Selbständigkeit derselben getan, dass man glauben sollte, sie müsste allen Zusammenhang mit der Wand verlieren. Und doch ist das nicht der Fall. Der lineare Teil, die Silhouette der Gruppe, wird in eigentümlicher Weise von der Architektur aufgenommen dadurch, dass von der Mitte aus nach rechts und links die die ganze Wand gliedernden Nischen grösser werden, unter demselben Winkel, den die Hauptaxe der Sarkophagfiguren zur Horizontalen bilden, die Linien der oberen Nischenabschlüsse ansteigen und gleichzeitig nach aussen die Komplizierung ihrer linearen Durchbildungen und Profilirungen bis zu den verwickelten Gebilden der seitlichen Felder zunimmt. Entsprechend sind die Tiefenrelationen als Gegengewicht gegen die räumliche Wirkung der Figurenpyramide in demselben Fortschreiten abgestuft, so dass die zentrale Nische die stärkste Durchbrechung der Wandfläche bildet, dann eine mit dem Grösserwerden des Rahmens zunehmende Verflachung, die das Zurücktreten der eigentlichen Grabarchitekturen in ihren Nischen noch verstärkt, zuletzt durch ein Schachtelsystem von Füllungen bis zu einem Vorschieben von plastischen Einheiten weit vor die Normale der Wandfläche gesteigert wird. Die Komposition der Wand besteht so in der Durchdringung zweier sorgfältig gegen einander abgewogener Systeme, von denen das eine sich sozusagen komplementär zum andern verhält; der Schnittpunkt aber fällt jederseits mit der Haupt- und Zentralfigur der ganzen Anlage, dem Capitano, zusammen. Nachdem einmal die Herausarbeitung dieses Gegenspiels und sich Aufhebens der Kräfte die künstlerische Intention geworden, dieser entscheidende Schritt zur neuen barocken Komposition gemacht war, war auch die Notwendigkeit gegeben, nach oben einen zusammenschliessenden Rahmen zu gewinnen und die Hauptarchitrave über dem Grabmal durchzuziehen; auf diese Weise erklären sich die Änderungen des oberen Abschlusses, die M. gegenüber der Zeichnung vornahm.

Zugleich mag die Durchführung dieses einen Gesichtspunktes für eine stilistische Analyse der Kapellendekoration den aus dem Monument selbst geschöpften Beleg dafür bieten, dass sie einer einheitlichen Intention und Ausführung ihre jetzige Form verdanken muss, und dass diese keinerlei Entschuldigung und Erklärung aus dem Widerstand gewisser hemmender Elemente bedarf, wie sie die Tradition der kunstgeschichtlichen Untersuchungen versucht hat.

Wien. Wilhelm Köhler.

Maria Schütte: Der schwäbische Schnitzaltar. Mit 82 Lichtdrucktafeln. Strassburg 1907, Heitz u. Mündel. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 91, 25 M.

Wenn es die Aufgabe der Geschichte ist, die allgemein wirksamen Kausalitäten zu umgrenzen, so kann sich der Betrachter der Kunst diesem Ziele von zweierlei Seiten her nähern. Indem er sich die Folge der Werke

vor Augen führt, spiegeln sie ihm die veränderte Anschauung veränderter Zeiten wieder. Indem er bedenkt, an welchem Ort, von welchen Menschen sie geschaffen sind, wird er in den gemeinsamen und den trennenden Zügen die Äußerungen nationaler und lokaler Bedingungen erblicken. Es wird dies nirgends so klar, als wo man sich die künstlerische Lösung eines allgemein gegebenen bestimmten Themas zur Untersuchung wählt, einer Methode der Geschichte nach Aufgaben folgend, wie sie Jakob Burkhart bezeichnet hat.

Das allgemeine Thema war hier der schmückende Aufbau des Altars und Verfasserin hat sich den schwäbischen Schnitzaltar des 15. und 16. Jahrhunderts zur speziellen Bearbeitung gewählt. Die Wahl ist glücklich, denn sie trifft ein fast noch unbebautes Feld: weder die Gestaltung des oberdeutschen Altars noch die schwäbische Plastik waren bisher Gegenstände eingehender Forschung gewesen. Sie ist um so glücklicher, als die lokale Begrenzung des Themas eine gründliche Bearbeitung des ganzen Materials erlaubte, während zugleich die Art der Fragestellung zur Höhe grösserer Gesichtspunkte emporführte und einen Blick nach vielen Seiten öffnete. Und nun kann man der ganzen Arbeit nur das erfreulichste Zeugnis ausstellen: sie ist mit einer Sorgfalt ausgeführt, wie man sie allen kunsthistorischen Büchern wünschen möchte, und die Verfasserin hat den glücklichen Takt, indem sie auf alle Fragen eingeht, deren Beantwortung ihre Aufgabe verlangte, doch selten zu wenig und niemals zu viel zu sagen. Es gilt dies ebenso von der angenehmen Knappheit des Stils wie von der sachlichen Zurückhaltung da, wo nur Vermutungen möglich sind. Die Beigabe einer sehr grossen Zahl von Lichtdrucktafeln, ihre Abtrennung in einer besonderen Mappe erleichtert die Benützung des Buches, die Vergleichung des Materials ungemein und man muss ebenso dem Verlag wie der Verfasserin dafür dankbar sein, viel Interessantes zum erstenmal zugänglich gemacht zu haben. Das Buch selbst trennt in willkommener Einteilung die systematische Betrachtung als ersten Teil von dem beschreibenden Verzeichnis der Werke, das eine ausführliche und kritische Untersuchung des Einzelnen enthält — sie ist zuverlässig, wie die Stichproben beweisen.

Jener erste allgemeine Teil verdient jedes nähere Eingehen auf seinen Inhalt, und ich weiss nichts Besseres zu tun, als hier auf das Wesentliche der einzelnen Kapitel kurz hinzuweisen. Die Verfasserin geht von der Aufgabe aus, die den Künstlern gestellt war, und sucht die typische Form der Anordnung, den Stoffkreis der Darstellungen abzugrenzen. Schon hier ergab sich die Gelegenheit zu wichtigen Beobachtungen; ein Vergleich mit dem italienischen Altarthema zeigt den Gegensatz zweier Kunstwelten, deren einer die formale, deren anderer die poetische gedachte Einheit des Werkes an erster Stelle steht. Die Anordnung von Bilderfolgen verlangt eine Succession der Anschauung, für die das einzelne Bild nur das Glied einer Kette und der Zusammenhang des Ganzen zwar ein erlebter, doch nicht ein geschauter ist. Es wäre hier Gelegenheit, eine Art des ästhetischen Verhaltens zu fixiren, die dem Deutschen eigentümlich scheint: die Anschauung als der Anlass, doch nicht als das Ziel des Genusses und die Verbindung verschiedener Bilder nicht nach optischen, sondern nach den poetischen Gesetzen der zeitlichen Folge, der Steigerung des Gefühls,

wobei die Wirkung nicht zuletzt im Werke selbst, sondern in der Disposition des Betrachtenden begründet ist. Doch das sind Konsequenzen, die uns weiter führen, als die vorliegende Arbeit will; sie bringt in diesem ersten Kapitel noch eine interessante Bemerkung vom Gegensatz der statuarischen Ruhe der Schreinthemata zu dem Epischen, Vorübergehenden der Flügelvorwürfe, einem Gegensatz, der den feinsten, künstlerischen Takt beweist und der in den fränkischen und norddeutschen Altären nicht festgehalten ist.

Die folgenden Abschnitte behandeln den Aufbau und das Ornament, im wesentlichen historisch. Es ist hier nicht möglich, der sorgfältigen Untersuchung bis in jedes Einzelne andeutend zu folgen, sie zeugt von einem sehr feinen Verstehen ihres Gegenstandes. Der Sinn, die logische Ausgestaltung der spätgotischen Altarform werden hier durchaus klar, und man erkennt den Gang der Entwicklung. Zuerst die architektonische Durchgliederung des Ganzen, immer mehr ins Detail eingreifend, dann ein Ablassen von der strengen Baulogik, ein breiteres Zusammenfassen zu grösseren Gegensätzen, malerischen Wirkungen. Es ist dies die Zeit, wo das Relief die Malerei von den Innenseiten der Flügel verjagt und manchmal sogar den Schrein in Beschlag nimmt; es ist zugleich die Zeit, wo im Ornament die scheinbar naturalistische Ranke die Stelle des alten Maasswerks einnimmt, und in immer freieren eigenwilligeren Schnörkeln sich auslebt. Der konstruktive Sinn verliert sich, die Empfindlichkeit für die optische Wirkung des Ungewissen, des Spiels von hell und dunkel ersetzt ihn. Die Bekanntschaft mit italienischer Renaissance führt zuletzt noch einmal zu einfacherer, breiterer, doch zuletzt erstarrender Formung.

Ein viertes Kapitel ist der Polychromie der Altäre gewidmet, deren fundamentale Bedeutung klar erkannt ist. Erst der Glanz und unbestimmte Schimmer des Goldes im halbdunklen Raum macht den Altar zum Mittelpunkt des Heiligtums. Erst die Kunst des Malers gibt dieser Plastik ihre notwendige und vollendete Wirkung. Und nun ist es ausserordentlich merkwürdig, wie gegen das Ende des 15. Jakrhunderts die bemalte Skulptur malerischer wird als die Malerei selbst, mit neuen optischen Wirkungen rechnet, die man impressionistische nennen könnte, während jene in der Durchbildung der plastischen Form und der strengen trennenden Linie gebunden bleibt. Hier schliesst sich die Frage an nach der Arbeitsteilung zwischen Bildhauer und Maler. Eine grosse Zahl wertvoller Beobachtungen führt hier zu Ergebnissen, die wichtig sind. Die Arbeitsteilung ist in der Regel eine sehr weitgehende, die Art und Weise verschieden, wie der Augenschein und die erhaltenen Urkunden belehren. Multscher und Strigel werden als die einzigen Beispiele genannt, wo Maler und Schnitzer eine Person sind — und es bleiben auch hier noch manche Zweifel zurück. Endlich war eine Tatsache zu konstatiren, die nicht nur für Schwaben gilt: »Es ist ein seltener Fall, dass Malerei und Plastik entwickelungsgeschichtlich und qualitativ auf gleicher Stufe stehen im Altar. Die Malerei ist durchgängig die modernere.« Diese Bemerkung ist sehr bedeutsam und soviel ich weiss, hier zum erstenmal ausgesprochen.

Vorzüglich ist sodann der Abschnitt über das Figürliche, ein erster Beitrag zur Geschichte der altdeutschen Skulptur, der von der genauesten Beschäftigung mit den Dingen selbst und ihrem künstlerischen Verständnis

ausgeht. Es ist vielleicht nicht richtig, dass das funktionelle Begreifen des menschlichen Körpers das einzige gesunde Fundament der Plastik, die einzige Bedingung eines Fortschrittes ist, gewiss ist es, dass die frühe und die späte Gotik von dieser Art des Erfassens gleich weit entfernt sind. Die spätgotische Art der Körperauffassung wird am Beispiel des Kruzifixes dargetan, das allgemeine Stilwollen und die Wandlung des Stils an der Entwickelung der Haupt-, Hand- und Fussdarstellung. Im Ganzen tritt der Natur am lebendigsten nahe die Generation, die um die Jahrhundertmitte schafft, im Einzelnen wie in den Köpfen zeigt sich um die Wende der Zeit wieder eine besondere scharfe Individualisirung. Was Haltung und Bewegung betrifft, so ist es auch hier gewiss, dass die eigentlich d. h. im Sinne der Antike und der Renaissance plastischen Probleme für die Spätgotiker nicht existiren. Es wäre also für eine allgemeine Analyse dieser Kunst unrichtig, von jenen Forderungen auszugehen, für eine erste Abgrenzung war es vielleicht notwendig. Vortrefflich erkannt ist jedenfalls die Bedeutung des Gewandes und die Auseinandersetzung über den Gewandstil durchaus gut. Der Gegensatz zwischen Schwaben und Franken wird angedeutet, der Gang der Entwicklung bezeichnet. Einer künftigen Behandlung des Themas wird es nun möglich sein, von hier ausgehend das Bild schärfer herauszuarbeiten, die einzelnen Stadien klarer abzuteilen und vor allem die Wandlung der formbestimmenden Anschauung darzutun.

Waren die Resulate der Untersuchung bis hierher allgemeiner Natur, so bringt das Schlusskapitel über die Lokalschulen eine Reihe neuer und teilweise sehr interessanter Einzelergebnisse über den historischen Zusammenhang von Werken, Meistern und Schulen. Das kunstgeschichtlich noch so gut wie ungesichtete Material hat manchen glücklichen Fund ermöglicht. In Memmingen, in Ravensburg sieht man weniger bedeutende Werkstätten, in Heilbronn Meister Hans als den Schöpfer des Hochaltars und anderer beträchtlicher Werke, in Urach Meister Christoph, auf den der grosse Besigheimer Altar zurückzuführen ist. Wenn aber hier erst kleinere Kreise abzustecken und die grösseren Zusammenhänge noch nicht aufzuweisen waren, so trifft man in Hall auf eine grössere Gruppe von Werken, die an einem entscheidenden Punkte der Entwicklung auf ein weit entferntes Kunstleben deuten, das hier nach Schwaben wirksam hereingreift. Der Einfluss vlämischer speziell Brüsseler Altarplastik ist in gut einem halben Dutzend bedeutsamer Skulpturwerke deutlich sichtbar, die nicht lange nach der Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden sind und noch weiterhin deutlich nachwirken. Die letzte Schöpfung aus dieser Reihe ist 1470 datirt. Noch wichtiger ist es, was die Verfasserin zur Geschichte der Ulmer Plastik beiträgt, ihr verdankt man die entscheidendsten Aufklärungen über den Bildhauer Hans Multscher. Es gelang ihr, in Rottweil zwei Statuen des reifen Meisters nachzuweisen (publizirt im Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, 1907, Heft 1), die immerhin noch vor den Sterzinger Figuren liegen, ebenso einen Altar in Scharrenstetten, etwa der gleichen Zeit und mindestens Multschers Werkstatt angehörig, und dazu fügt sie nun eine Serie von Frühwerken in Ulm selbst, die wie mir scheint mit vollem Recht dem grossen Manne zugeschrieben werden. Es ist der Schmerzensmann am Münsterportal und fünf Sta-

tuetten von der Rathausfassade, die bald nach der Aufnahme Multschers ins Ulmer Bürgerrecht (1427) entstanden sein müssen. Das nächste Werk wäre nach der bisherigen Tradition der Wettenhäusener Palmesel; ich habe schon in einer früheren Rezension auf das Auffallende einer Datirung in die vierziger Jahre hingewiesen, Maria Schütte bringt nun den Nachweis, dass er 1456 entstanden ist, dass er also mit den Figuren von Rottweil, Sterzing und Landsberg in eine Gruppe gehört, die sich deutlich von den ersten Werken abhebt. Es fehlen also für die Plastik wie für die Malerei die verbindenden Schöpfungen, die so wichtig wären; doch möchte ich hier auf ein Werk aufmerksam machen, das vielleicht an diese Stelle gehört und das der Verfasserin entgangen ist. Es ist die überlebensgrosse Gestalt eines kreuztragenden Erlösers, die 1905 aus Heiningen bei Göppingen in das Stuttgarter Altertumsmuseum gekommen ist (Nr. 12083 a, dort ins 16. Jahrhundert datirt!) vielfach beschädigt und in der Oberfläche zerstört, und doch ein mächtiges packendes Werk. Es wäre verlockend, auf den Bildhauer Multscher näher einzugehen, doch ist dazu hier nicht der Ort, viele wertvolle Bemerkungen finden sich in dem vorliegenden Buch. Betreffs der späteren Ulmer Plastik ist wenigstens der Versuch gemacht, eine grössere Anzahl von Altären in mehreren Gruppen zusammenzustellen, doch ist diese Frage noch nicht endgiltig spruchreif. Ein Problem bleibt endlich noch an einer andern Stelle offen, das die Verfasserin nur andeutet: sie betrifft die Plastik der drei Herlinschen Altäre, sehr bedeutende Schöpfungen, die unter sich in einem anscheinend engen Zusammenhang stehen. Während man aber im Rothenburger Hochaltar von 1466 ein mächtiges Herausarbeiten aus der Tradition der ersten Jahrhunderthälfte noch deutlich spürt, überrascht in den Nördlinger Figuren ein so souveränes Schalten mit den plastischen Massen, den Bergen und Tälern der Falten, eine solche Grösse des Wurfs, wie es in der ganzen Zeit einzig und unerhört erscheint, und man möchte vollends die Skulpturen in der Bopfinger Blasiuskirche, 1472 datirt, ohne andere Nachrichten gerne dem 16. Jahrhundert zuweisen, so frei fliessen diese Gewänder, so gelöst ist jede Bewegung. Man fragt sich: wie ist das möglich? wer ist dieser grosse Meister? woher kommt seine Kunst und wie hat er auf andere wirken müssen?

Maria Schütte schliesst ihre Abhandlung mit einer Kontrastierung des oberdeutschen Altars durch den vlämischen, des schwäbischen Kunstgeistes durch das fränkische Temperament, sie stellt so noch einmal den Gegenstand ihrer Untersuchung in einen grösseren Ring, unter den einen der beiden Gesichtspunkte, von denen ich am Anfang sprach. Aber auch der andere, der entwicklungsgeschichtliche, kam in dieser Arbeit zu seinem vollen Recht, und sie kann im Ganzen als musterhaft gelten. Was im Übrigen bis jetzt über die altdeutsche Plastik geschrieben worden ist, war wesentlich biographisch, hier ist von dem ausgegangen, was eigentlich die Grundlage der Forschung hätte sein sollen, von der künstlerischen Aufgabe. Es ist zugleich die wertvollste Vorarbeit gegeben zu einer allgemeinen Geschichte der oberdeutschen Skulptur der Spätgotik, die mit gründlicherer Detailforschung, mit umfangreicherem Material, mit anderen und grösseren Gesichtspunkten als bisher in Angriff genommen werden sollte. Denn wahrhaftig, sie verdient es.

In der letzten Zeit haben mehrere Frauen der Kunstgeschichte wertvolle Dienste geleistet. Man sagt, sie haben nicht die schöpferische Kraft grosser Gedanken; allein gewiss haben sie den sorgsamsten Fleiss der Arbeit bewiesen, viel Empfänglichkeit für die Kunst und den glücklichsten Takt den Dingen gegenüber. Bei den jungen Kunsthistorikern findet man es häufig, dass sie mit phantastischem Gestaltungsdrang den Gegenständen Gewalt antun; ihnen möchte man viel von jener weiblichen Gabe wünschen. In der Wissenschaft wenigstens ist sie notwendig.

Paris. Otto Fischer.

Neue Literatur zur Geschichte der französischen und niederländischen Kunst im XIV. und XV. Jahrhundert. I. Fierens-Gevaert. La renaissance septentrionale et les premiers maîtres de Flandres. Bruxelles 1905.

Ein Freund dieser Blätter hat uns den Rat gegeben, jeder Nummer ein Verzeichnis solcher kunstgeschichtlicher Publikationen anzufügen, welche der Kunstgschichte als Wissenschaft keinen Nutzen gebracht haben. Ich fürchte, die Liste wäre sehr lang.

Auf das erste der hier besprochenen Bücher freute ich mich besonders. Man hat, wie man einst die allgemeine Geschichte mit der Entdeckung Amerikas neu anfangen liess, auch die Geschichte der Kunst im Norden und Süden mit der Renaissance neu anfangen lassen, als ob es in der Geschichte der menschlichen Kultur überhaupt je eine Zäsur gegeben hätte. Um zu zeigen, dass auch da eine geschichtliche Kontinuität besteht und kein Wunder geschehen ist, versuchte ich auf Grund des allgemein bekannten oder leichter zugänglichen Materials die Stilentwicklung jener Übergangsperiode, die von der Gotik des XIII. Jahrhunderts zum Stile des Quattrocento führt in genetischer Aufeinanderfolge darzustellen. Da es mir dabei um Stileigentümlichkeiten zu tun war, welche, wenn der geschilderte Verlauf richtig aufgefasst wurde, an jedem nicht untermittelmässigen Kunstwerke wahrgenommen werden müssen, waren die herangezogenen Specimina für diesen allgemeinen Zweck vollkommen ausreichend. Doch wieviele Lücken wären da noch auszufüllen. Wie in Springers und Janitscheks Zeiten die Geschichte der mittelalterlichen Malerei auf Grund einiger weniger Denkmäler geschildert wurde, die allein immer wieder angeführt wurden, als ob sich nichts weiter erhalten hätte, bis uns Forscher, die nicht die Mühe scheuten, in den Bibliotheken Umschau zu halten, belehrt haben, dass nicht nur für einzelne Perioden, sondern auch für einzelne Schulen und Werkstätten so viel Material vorhanden ist, dass es überreichlich Stoff für umfangreiche Untersuchungen und Publikationen bietet — so begnügt man sich noch heute, in der Geschichte der Kunst des XIII. und XIV. Jahrhunderts nördlich der Alpen mit einigen wenigen allgemein bekannten Monumenten, die wie gewisse alte Clichés immer wieder herangezogen werden, so dass der ununterrichtete Leser kaum ahnen würde, dass sich aus dieser Zeit Tausende von Skulpturen, unzählige Buch-

malereien, Glasgemälde u. s. w. erhalten haben, welche den Gegenstand einer ganzen Bibliothek von Detailuntersuchungen bilden könnten und gewiss einmal bilden werden.

Ein neues Buch über die niederländische Kunst des XIV. Jahrhunderts, von einem Brüssler Forscher geschrieben, müsste doch neues Material bringen und die Frage lokalgeschichtlich vertiefen — so hätte man wohl hoffen können. Man findet nichts Ähnliches in dem Buche F. G. oder fast nichts. Es wird ein einziges weniger bekanntes Werk herangezogen, die Skulpturen des Retable von Haekendover, welche interessant und wichtig sind, aber derentwegen natürlich nicht das ganze umfangreiche Buch geschrieben wurde.

Es sind also allgemeine Geichtspunkte, die dem Leser geboten werden. Sie lassen sich folgendermassen zusammenfassen. Nicht in Italien, sondern im Süden ist eine Renaissance entstanden, die Renaissance septentrionale. Ihr Geburtsland sind nicht die Niederlande, wie man manchmal angenommen hat, sondern es war die Entwicklung der Kunst in Paris, die den Anstoss dazu gegeben hat. In Paris waren es aber nicht französische, sondern niederländische Künstler, die die neue Kunst erfunden haben, so dass in den Niederlanden die Kunst wohl vorläufig wenig vorgeschritten und kümmerlich war, in Paris dagegen niederländische Künstler neue Bahnen der Kunst eröffnet haben. Dieses merkwürdige Verhältnis sei aus verschiedenen Gründen entstanden.

1. Die besten Künstler sind von den Fürsten aus den Niederlanden nach Paris berufen worden, so dass in der Heimat nur die Künstler zweiten Ranges geblieben sind.

2. Die niederländischen Künstler, die nach Paris kamen, brachten aber höhere künstlerische Potenzen mit sich, weil sie aus einem reichen kulturell aufblühenden Lande kamen und zwar aus einem demokratischen Lande, wo der Naturalismus bereits Gemeingut gewesen ist — avant d'être dans l'art, le naturalisme fut dans les coeurs. So sei Paris eben das Zentrum gewesen, vers le quel affluaient les courants nouveaux, qui captait toutes les sources de la beautè septentrionale. So dauerte es bis zum Anfang des XV. Jahrhunderts. Dann kamen aber politische Katastrophen, durch welche diese Präponderanz von Paris zerstört wurde, worauf die führende Rolle einesteils die Bourgogne (Slutter), anderenteils die Niederlande (die Brüder van Eyck) übernommen haben sollen. Auf den Naturalismus, der von den Niederländern in Paris erfunden wurde, beruhte aber die ganze bildende Kunst der Folgezeit bis auf David, Ingres und Corot.

Diese Theorie ist ein Versuch, die älteren Anschauungen von dem niederländischen und demokratischen Ursprung einer »neuen« Kunst mit der Tatsache in Einklang zu bringen, dass im XIV. Jahrhundert das Kunstleben in Frankreich reicher und schöpferischer war, als in den Niederlanden; ein Versuch, der auf der falschen Voraussetzung beruht, dass im XIV. Jahrhundert eine »neue« Kunst entstanden ist. Das was in der Kunst des XIV. Jahrhunderts neu war, war ein neues, über die frühmittelalterlichen Überreste der klassischen Naturkenntnis hinausgehendes künstlerisches Verhältnis zur Natur, welches nicht wie ein alchymistisches Präparat in einer bestimmten Zeit oder von einer bestimmten Person

oder Personengruppe erfunden wurde, sondern von der Zeit an sich bemerkbar machte, als die Nationen, die im Abendlande das Vermächtnis der klassischen Kunst übernommen haben, sich zu bemühen begonnen haben, den ererbten Kunstformen ihre eigene Anschauung von den Objekten zugrunde zu legen, was man bis in das frühe Mittelalter zurückverfolgen kann. Wollte man in der bildenden Kunst die eigene Anschauung darstellen, musste man bestimmte naturalistische Darstellungsprobleme lösen, das geschah jedoch nicht auf einmal, sondern in allmäliger historischer Evolution, die von der Völkerwanderungszeit bis auf den heutigen Tag dauert und in der jede „Erfindung“ durch die vorangehenden Entwicklungsstadien bedingt gewesen ist. Während in der Ottonischen Zeit diese Entwicklung des neuen Naturalismus am intensivsten in Deutschland gewesen zu sein scheint, spielte sie sich seit der Mitte des XII. Jahrhunderts am intensivsten in dem unerhörten Kunstbetrieb Frankreichs ab, um dann im XV. und XVI. Jahrhundert in den Niederlanden und in Deutschland wieder weitergeführt zu werden,

Es wäre denkbar, dass die Niederländer, die im XVI. Jahrhundert nach Paris gekommen sind, die talentirtesten und radikalsten Neuerer gewesen sind, was erst bewiesen werden müsste, aber eine ganz neue Kunst haben sie ebensowenig erfunden, als die Bologneser und Oberitaliener, die im XVI. und XVII. Jahrhundert in Rom beschäftigt wurden, weil, wie ich mich in meiner früher angeführten Arbeit zu zeigen bemühte, keine ganz neue Kunst in dieser Zeit erfunden wurde. Man könnte eher noch annehmen, wie dies einst geschehen ist, dass einzelne naturalistische Probleme in den Niederlanden in einer besonders intensiven Sonderentwicklung weiter gefördert wurden, als anderswo, was F. G. selbst verneint, doch dass sich die Pariser und überhaupt die nordfranzösische Kunst des XIV. Jahrhunderts der vorangehenden Entwicklung der Kunst in Frankreich eng anschliesst und als deren Weiterentwicklung betrachtet werden muss, das kann doch nicht ernstlicher Weise bezweifelt werden. Deshalb ist auch da die Bezeichnung der neuen Kunst als Renaissance falsch und irreführend, was übrigens wenigstens zum Teil bereits Courajod verschuldet hat. Man hat wohl unter Renaissance in verschiedenen Zeiten verschiedenes verstanden, doch immer meinte man darunter ein bestimmtes positives Verhältnis zur antiken Kunst. Das Spezifische der neuen Kunstentwicklung nördlich der Alpen bestand aber gerade darin, dass sich in ihr elementare Voraussetzungen des künstlerischen Schaffens durchgerungen haben, die nicht mehr antik gewesen sind und zu Kunstnormen geführt haben, die von der klassischen nicht nur wesentlich verschieden waren, sondern eine ganz neue Epoche in der Entwicklung der künstlerischen Probleme überhaupt bedeuteten, so dass der Name Renaissance kaum fälscher angewendet werden könnte, als für diese neue Kunst des Nordens. Dabei wird bei F. G. das alte bekannte Material nicht etwa kritischer erfasst und neu charakterisirt, sondern alle bereits widerlegten Irrtümer werden wiederholt und alle unbewiesenen Behauptungen als Tatsachen hingestellt. So werden Beauneveu wieder die zwei Miniaturen des Gebetbuches Nr. 11.060 in Brüssel zugeschrieben, was längst von Lastayrie als unrichtig nachgewiesen wurde. Von Jacques Coene wird gesagt, dass er in Mailand Fresken malte, eine rein aus der Luft gegriffene Behauptung,

die Miniaturen der Heures du maréchal Boucicaut ihm zugeschrieben, und seine Mitarbeiterschaft an dem Livre de merveilles behauptet, was ebenso ganz willkürlich ist, als die Behauptung, dass Haincelin de Hagenau, dessen Werke wir nicht kennen, ebensogut Tiere gemalt hat, wie Gentile da Fabriano und Pisanello. Lambert van Eyck, von dem wir nichts wissen, wird als Maler besprochen und Margarethe van Eyck werden neun Bilder zugeschrieben. Man konnte ihr geradeso gut hundert Gemälde zuschreiben — doch genug, diese Beispiele genügen. Ich fürchte, man hätte das Buch in die oben genannte Liste aufnehmen müssen.

Wien. Max Dvořák.

Heinrich Hammer. Josef Schöpf. Mit allgemeinen Studien über den Stilwandel der Fresko- und Tafelmalerei Tirols im 18. Jahrhundert. Innsbruck 1908, 8⁰, S. 190. Mit 22 Tafeln und 1 Textbild.

Das Buch Hammers ist eine fleissige und verdienstvolle Monographie über den Tiroler Maler Josef Schöpf und zugleich eine Studie über die allgemeine Entwicklung der Tiroler Malerei im 18. Jahrhundert. Der monographische Teil der Untersuchung ist sehr zu loben. Mustergültig wurde das Quellenmaterial für die Schilderung des Lebenslaufes Schöpfs benützt und sein Werk zusammengestellt. So paradox das auch klingen mag, über das Leben und die Werke der grossen süddeutschen Maler des 18. Jahrhunderts, deren Bedeutung noch lange nicht genügend eingeschätzt wird, sind wir weit weniger unterrichtet, als über die Biographie und die Schöpfungen irgend eines Künstlers letzten Ranges aus den vorangehenden Jahrhunderten. Es hat sich eben niemand unter den Zeitgenossen gefunden, der Nachrichten über die Lebensschicksale und Werke dieser Meister systematisch gesammelt hätte. Um so notwendiger ist es, dass man heute, wo die noch reich vorhandenen und wenig zerstreuten archivalischen Behelfe und die vielfach noch erhaltene mündliche Überlieferung die Feststellung der Werke und Lebensdaten ermöglicht, das sammelt, was gesammelt werden kann, wie es in vortrefflicher Weise in dem Buche Hammers geschehen ist.

In der Entwicklung Schöpfs spiegelt sich die merkwürdige Wandlung, welche sich im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts allgemein in der deutschen Malerei vollzogen hat und welche als der Übergang zum Klassizismus bezeichnet werden kann. Bei Schöpf, dessen Nachlass an Zeichnungen und Entwürfen sich vollständig im Kloster Stams erhalten hat, kann man diese Wandlung beinahe auf Jahr und Tag datieren. Er ist unter dem Einflusse der Tiroler Rokokomaler aufgewachsen, welche, wie ihre Zeitgenossen im übrigen Österreich und in Bayern, eine eigenartige, höchst bedeutende Entwicklung der barocken monumentalen Malerei repräsentieren. Hammer leitet ihre Kunst aus Venedig ab: das erschöpft nicht das Problem. Es kommen auch römische Einflüsse in Betracht und allen fremden Elementen gegenüber bedeutet dieser süddeutsche Barockstil etwas Neues. Selten war die deutsche Malerei so selbständig und hochentwickelt wie damals, und die Frage, wie es zu erklären ist, dass diese so hoch entwickelte Kunst schliesslich im Sande verlief, gehört zu den

wichtigsten der deutschen Kunstgeschichte. Hammer hat sich mit dieser Frage nicht beschäftigt, dessenungeachtet bietet sein Buch ein neues Material zu ihrer Beantwortung.

Wahrscheinlich auf Knollers Rat, bei dem Schöpf seit dem Jahre 1768 gearbeitet hat, bewarb sich der junge Telfser Maler um ein kaiserliches Stipendium zu einer Reise nach Rom. Im J. 1775 kam er in die ewige Stadt. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts erhielten die Romreisen der Künstler, die schon seit der Mitte des Cinquecento ein wichtiges Kapitel in der Geschichte der Malerei gebildet haben, eine neue Bedeutung. Es gibt im geschichtlichen Werden Ereignisse, die jeder geschichtlichen Erklärung zu spotten scheinen. In derselben Zeit, in der die italienische Kunst endgiltig die Führung in der Kunstentwicklung Europas verloren hat, und die nordische Auffassung der künstlerischen Probleme auch in Italien in den Vordergrund trat, gewinnen überall in Mitteleuropa alte und neue akademische Theorien eine neue Bedeutung, und Rom selbst wird der Mittelpunkt einer retrospektiven Kunstströmung, deren Begründer, ein deutscher Maler und ein deutscher Gelehrter, für die Wiederbelebung der klassischen Kunst der Griechen und der Künstler der italienischen Hochrenaissance mit glühender Begeisterung und berauschendem Erfolge eingetreten sind.

Schöpf ist von dieser Strömung vollständig mitgerissen worden. Als ob es sich darum gehandelt hätte, auf einmal alles nachzuholen, was er bis dahin versäumte, fing er an, mit fieberhaftem Eifer die Antike, Raffael und Michelangelo zu studiren. Hunderte von Zeichnungen liefern den Beweis dafür. Von einer gelegentlichen Beschäftigung mit alten Meistern kann da keine Rede sein, sondern wenn je ein Meister die Lehren des Meng'schen Eklektizismus nnd des Winkelmann'schen Klassizismus ernst genommen hat, so war es Schöpf.

Welchen Einfluss hatte das auf seine Kunst?

Nach der heute geläufigen Anschauung müsste man glauben, dass durch diesen Historismus sein malerischer Stil zerstört wurde und eine trockene antiquarische Kunst an seine Stelle getreten ist. SchöpfsWerke, die in Rom oder in späteren Jahren entstanden sind, beweisen das Gegenteil. Die Kompositionen werden einfacher, die Linien feiner, die Farben diskreter und in den Typen klingen manchmal Reminiszenzen an Rafael oder an die Niobiden nach, aber von den alten malerischen Qualitäten ging dabei nichts verloren. Das, was Schöpf in Rom gelernt hat, fügte er in den hoch entwickelten malerischen Stil seiner Jugend als dessen Bereicherung und Weiterentwicklung ein, weit organischer und subtiler, als die französischen Klassizisten.

Das ist eine Tatsache von mehr als monographischer Bedeutung, denn sie liefert den Beweis, dass nicht durch den Klassizismus und Eklektizismus allein das malerische Vermächtnis der vorangehenden Entwicklung in Deutschland im 19. Jahrhundert zerstört wurde. Akademische Richtungen gab es seit den Carraccis immer in der europäischen Malerei, ohne dass sie vermocht hatten, die kontinuirliche Weiterentwicklung der malerischen Probleme dauernd zu beeinträchtigen und aus der Empirekunst Schöpfs und seiner Zeitgenossen, die noch trotz aller Begeisterung der gelehrten Kunst souverän gegenüberstand, hätte sich in Deutschland ähnlich eine neue auf

den Errungenschaften der Vergangenheit beruhende Malerei entwickeln können, wie in England oder Frankreich.

Warum kam es nicht dazu und warum bietet bereits in der nächstfolgenden Generation die deutsche Malerei das Bild eines traditionslosen Chaos? Die Ursachen sind viel zu komplizirt, als dass sie hier erörtert werden könnten, was ich an einer andern Stelle tun zu können hoffe. Es war mir nur darum zu tun, zu zeigen, wie wichtig solche Monographien über Barokkünstler sind wie die, welche Hammer über Schöpf geschrieben hat. Weit wichtiger, als die vielen Untersuchungen, die über Trecento- oder Quattrocentokünstler von ganz untergeordneter Bedeutung so zahlreich veröffentlicht werden.

Wie wenig die allgemeine Entwicklung der Kunst im 17. und 18. Jahrhundert heute noch bekannt ist, dafür liefert das Buch Hammers selbst manche Beispiele. Denn seinen allgemeinen Betrachtungen kann man nicht immer zustimmen. Nicht nur in Einzelheiten. Der Bann der alten Verachtung der barocken Kunst wirkt bei ihm noch nach, so dass er den herrlichen süddeutschen Künstlern des 18. Jahrhunderts, deren einer Schöpf gewesen ist, nicht so gerecht geworden ist, wie sie es verdient hätten. Es heisst den Masstab des akademischen Zeichenunterrichts anwenden, wenn man ihnen vorwirft, die Zeichnung wäre nicht ihre Stärke gewesen und sie hätten flüchtig, salopp, derb gearbeitet und Gestalten von geringem Adel der Formen geschaffen. Seit Tizian und Tintoretto bereits bestand die Entwicklung der Zeichnung nicht mehr in der Durchbildung der abstrakten Umrisslinien, und den malerisch andeutenden Zeichenstil haben die süddeutschen Rokokomaler im Rahmen ihrer monumentalen Kunst mit kaum geringerer Kühnheit und Sicherheit gehandhabt, als Watteau oder Fragonard, die mit Recht zu den grössten Zeichnern aller Zeiten gezählt werden. Das gilt aber nicht nur für die Zeichnung, sondern auch für alle anderen malerischen Darstellungsmittel, deren Ausgestaltung in der Entwicklungslinie der Kunst dieser Meister gelegen war, vor allem aber für die meisterhafte Sicherheit, mit der sie Farbenvaleurs, Licht und Schatten verwenden, um dem Beschauer die Illusion der Form, des Raumes und dessen atmosphärischen Inhaltes vorzuzaubern. Auch darin stehen sie keiner gleichzeitigen europäischen Malschule nach, und wenn wir diese Qualitäten in Betracht ziehen, finden wir, wie z. B. beim Kremser Schmidt oder auch bei Schöpf eine Gradation bis ins 19. Jahrhundert. So ist z. B. das Gott-Vater-Fresko vom Jahre 1803 in der Antoniuskirche zu St. Johann i. T., so verschieden es auch stilistisch ist, an malerischen Vorzügen den bedeutendsten Schöpfungen der damaligen europäischen Malerei gleichzustellen. Hätte dies Hammer in Betracht gezogen, hätte er nicht nur die Bedeutung der Tiroler (und der ganzen süddeutschen) Malerei anders eingeschätzt, sondern auch für die Beurteilung Schöpfs neue Gesichtspunkte gefunden. Doch es ist dies kein grosser Vorwurf gegen das Buch, man steht eben in der Beurteilung dieser Periode der Kunst erst in den Anfängen.

Wien. Max Dvořák.

Dr. Karl Woermann, Wissenschaftliches Verzeichnis der älteren Gemälde der Galerie Weber in Hamburg, zweite stark vermehrte verbesserte Auflage. Dresden 1907, Kunstanstalt Wilhelm Hoffmann, 8°, XXIV u. 288 SS.

Das ist ein musterhafter Katalog. Die Literatur ist erschöpfend behandelt, die ikonographischen Fragen sind mit Gründlichkeit behandelt, die Beschreibungen der Bilder sind lichtvoll. Ich habe den Katalog auf das Gegenständliche genau durchgesehen und unter all den 354 Nummern nur einen Irrtum bemerkt. Das ist bei Nr. 143 von Alessandro Turchi. Als Titel wird angegeben: »Der Papst weiht eine Landschaft.« Der Papst, der vor einem Schneefeld erscheint, während darüber die Jungfrau schwebt, ist natürlich der Papst vor dem Schneefeld, das in wunderbarer Weise den Plan von Santa Maria Maggiore bezeichnet. Es ist das Schneewunder von Sant Maria del Nove, wie die Kirche auch genannt wird. In den Literaturangaben möchte man neben der Wiedergabe auch eine bestimmtere Entscheidung wünschen. Nr. 141 z. D. ein Brustbild des Hieronymus wird in der Überschrift als »dem Guido Reni zugeschrieben« angegeben. In der Besprechung der Bilder heisst es: »Hier (d. i. bei Pflugk-Hartung) schon als »»Reni.«« Anfänglich irrtümlich als »»Luis de Vargas.«« Wahrscheinlich aber wirklich Spanisch. Nach anderen Rubens'sch.« Damit werden wir entlassen, wir möchten jedoch wissen, was Herr Wörmann glaubt, ob das Bild bolognesisch, spanisch, oder aus der Schule des Rubens sei. Das kann man entscheiden und Wörmann kann das ganz gewiss. Ja man müsste da noch weiter gehen, wenn uns in Deutschland auch die Spanier nicht so geläufig sind, um jeden einzelnen mit Sicherheit zu unterscheiden, so kennt man jeden Bologneser und jeden Rubensschüler. Auch möchte ich tadeln, dass z. B. der verstorbene Hugo Janitscheck als Autorität für eine Bestimmung genannt wird, ein Mann, der in seinem Leben nie ein deutsches oder niederländisches Bild von einem italienischen unterscheiden konnte. Er hat also die Bestimmung, die er gab, irgendwo erhascht, da sich nicht feststellen lässt bei wem, ist sie wertlos. Oder gar der noch lebende Theodor von Frimmel. Da hätte sich gewiss eine Fassung finden lassen, die solche Bestimmungen von den andern unterscheidet.

Ganz vortrefflich ist, dass bei biblischen Gegenständen immer der Bibelvers angegeben ist, bei mythologischen oder solchen aus der alten Geschichte der römischen Schriftsteller, dem die Gegenstände entnommen sind. Man möchte wünschen, dass sich in den Galerien diese Sitte einbürgerte, und gleich auf den Rahmen die Angabe des Bibelverses oder der Verse des Virgil, die dazu gehören, nur kurz abgekürzt erschiene. Das wäre für die heranreifende Jugend von grösstem Wert. Nun nochmals, das Werk ist ausgezeichnet und ein Muster für Jedermann.

Wien. Franz Wickhoff.

Inhalt.